Geschichte

der

Poetischen Theorie und Kritik

von den Diskursen der Maler bis auf Lessing.

Von

Friedrich Braitmaier.

Erster Teil.

Frauenfeld.
J. Hubers Verlag.
1888.

Geschichte

der

Poetischen Theorie und Kritik

von den Diskursen der Maler bis auf Lessing.

Geschichte

der

Poetischen Theorie und Kritik

von den Diskursen der Maler bis auf Lessing.

Von

Friedrich Braitmaier.

Erster Teil.

Frauenfeld.
J. Hubers Verlag.
1888.

J. Hubers Buchdruckerei in Frauenfeld.

Herrn Dr. med. und phil. Gustav Gärtner.

Vorwort.

Als ich vor 12 Jahren die deutsche Litteraturgeschichte an der Prima des Gymnasiums übernahm, fand ich alsbald eine große Lücke in der Geschichte der poetischen Kritik und Theorie, wie sie in den bekannten größeren Werken gegeben war. Auch Hettner und Koberstein, welch letzterer noch das meiste bietet, erwiesen sich als ungenügend und als wenig gründlich. Zwar giebt für den Anfang die Monographie von Danzel über Gottsched viel Material; aber das schablonenhaft und gewaltsam konstruierende Verfahren des Verfassers stieß mich von Anfang an ab und die Darstellung überzeugte mich nicht im geringsten von der Richtigkeit seiner neuen Auffassung. Ich machte mich nun selbst an die Quellen und legte das Resultat meiner Untersuchung in einem Programm von 1879 unter dem Titel: „Die poetische Theorie Gottscheds und der Schweizer" nieder. An der hier gegebenen Darstellung halte ich auch heute noch fest; aber die Schrift hatte einen wesentlichen Mangel. Wohl hatte ich alsbald erkannt, daß von beiden Seiten nichts vorliege als Wiedergabe und etwa freie Verarbeitung der französisch-englischen wie der antiken Theorien. Von den ersteren waren mir bloß der Spectator, Shaftesbury, Locke und Pope, ferner Fontenelle, Lamotte, Fenelon, Daciers Aristoteleskommentar und Dubos und Muratori zugänglich gewesen. Auch bei diesen konnte ich den Nachweis der Entlehnung mehr nur andeuten als genau führen, da die Anmerkungen, in denen letzteres geschah, wegen Überschreitung des Raumes gestrichen werden mußten. So blieb der Quellennachweis ganz ungenügend.

Der weite Ausblick, der sich mir bei der Arbeit vor- und rückwärts eröffnete, reizte mich zu weiterer Forschung. Ich las die einschlägige Litteratur vorwärts bis zu dem vorläufigen Endpunkte der Entwicklung

wie er in der Kantischen Kritik der Urteilskraft einerseits, in dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel andererseits vorliegt, und rückwärts die reiche französische wie die ältere englische und italienische theoretische Litteratur, fand aber bald, daß auch hier nicht der wirkliche Ausgangspunkt liegt, sondern daß auf die Neulateiner, besonders Vida und Scaliger und für die Tragödie auf Robortello, Castelvetro und Heinsius zurückzugehen war. Diese ihrerseits ruhten wiederum auf der antiken Theorie, wie sie in Aristoteles, Longin und Hermogenes, Cicero, Quintilian, Plinius und Horaz enthalten ist. Auch diese antike Litteratur war somit genauer, als sie mir bisher bekannt war, durchzulesen, umsomehr, als sich die Weiterbildung der modernen Theorie faktisch an einem eingehenderen Studium des Aristoteles in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung: Scaliger und Heinsius für die Neulateiner, Hedelin, Bossu, Corneille und Dacier für die klassische französische Litteratur, Breitinger und Lessing für die deutsche Periode vollzogen hat. Als ich so vorwärts und rückwärts eine solide Übersicht über den ganzen Entwicklungsgang von Vida bis Kant-Schiller genommen hatte, machte ich mich an die Ausarbeitung und zwar arbeitete ich gleichzeitig, um den Zusammenhang der Entwicklung stets lebendig vor Augen zu haben, an der Geschichte der auswärtigen Theorie von Vida bis Shaftesbury-Dubos und an der Darstellung der deutschen von den Diskursen der Maler bis zu dem jungen Lessing. Die erstere Arbeit, die ein selbständiges, für sich bestehendes Werk bilden soll, liegt nahezu fertig vor. Eine Studie dazu: „Die Schätzung Homers und Virgils von Scaliger bis Herder" veröffentlichte ich in dem Würtembergischen Korrespondenzblatt für Gelehrte Schulen 1886. Eine ähnliche Arbeit, wie ich sie in letzterer kleinen Schrift skizziert habe, hat seitdem Herr von Stein unter dem Titel: „Die Entstehung der neueren Ästhetik" 1886 veröffentlicht. Das Werk umfaßt die Zeit von Boileau bis Winkelmann. Es giebt mehr einen raschen kritischen Überblick über den Gang der Entwicklung als eine eingehende Darstellung ihrer Hauptvertreter, setzt so die Kenntnis der Quellen schon voraus, und bewegt sich seinem Zweck gemäß ganz in der modernen Schulsprache. Wesentlich anderer Art ist eine in dem gleichen Jahr erschienene Schrift von Borinski: „Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland" 1886. Die Schrift beschränkt sich auf die poetische Theorie und für diese auf die Zeit von Opitz bis

zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Es ist ein überaus fleißiges mit großer Gelehrsamkeit geschriebenes Werk, wie es nur am Sitz von großen Bibliotheken möglich ist. Auch neben Borinski hat meine projektierte Arbeit, die in erster Linie die Theorie der Neulateiner, der Italiener, Franzosen und Engländer in zusammenhängender Darstellung und erst in zweiter die deutsche Theorie von Opitz bis Werenfels-Warnecke geben will, ihre Berechtigung. Beide Arbeiten werden sich gegenseitig ergänzen.

Die vorliegende Schrift schließt der Zeit nach an Borinski an. Sie ist rein aus den Quellen geschöpft. Die bekannten großen Litteraturgeschichten boten nur wenig, die Geschichten der Ästhetik noch weniger. Eine Auseinandersetzung mit den ersteren war nicht angezeigt, schon weil sie, Koberstein ausgenommen, ihre Quellen gar nicht angeben. Auf die Geschichtschreiber der Ästhetik mußte da und dort hingewiesen werden, um das gewaltthätige Verfahren dieser Sorte von Historikern, das gegen die klassische Darstellung der allgemeinen Geschichte der Philosophie so grell absticht, aufzuzeigen. Dagegen schien eine Auseinandersetzung mit dem 40 Jahre alten Buch von Danzel erforderlich, weil dessen Auffassung auch heute noch die herrschende, wenn auch nicht unwidersprochen ist; noch mehr, weil es sich hier um eine prinzipielle Frage handelt, um die Frage, in was denn die geschichtliche Bedeutung einer litterarischen Leistung besteht, ob in der Aufstellung neuer fruchtbarer Ideen, an denen sich dann die Weiterentwicklung vollzogen hat, oder in der kompilatorischen Zusammenstellung des von anderen Gefundenen, in dem Kompendium oder in der selbständigen Einzeluntersuchung.

Lange nach dem Abschluß meines Werkes erschien die „Poetik Gottscheds und der Schweizer“ von Servaes 1887, und in dem gleichen Jahre die 180 Seiten starke Einleitung zu dem Neudruck der ästhetischen Schriften J. E. Schlegels von Antoniewicz. Die erstere ruhig und sachlich gehaltene Arbeit ist vorwiegend dogmatisch, während die meine in erster Linie historisch sein will; eine nachträgliche Änderung habe ich an meiner Darstellung nicht vorzunehmen gehabt. — Auch bei Antoniewicz fand ich zu keinerlei Änderung im Texte Anlaß; da ich aber in wesentlichen Punkten von ihm abweiche, suchte ich mich in einem Anhang zu meiner Darstellung mit seiner Auffassung auseinander zu setzen. Populäre Arbeiten, wie die Biographie Gottscheds

von Bernays und die kleine Schrift von Koch: „Gottsched und die Reform der deutschen Litteratur“ konnten keine Berücksichtigung beanspruchen.

Die Darstellung ist in erster Linie referierend. Es soll nicht nur die Geschichte der einschlägigen einzelnen Begriffe und Lehren, sondern eine zusammenhängende Darstellung des Systems der bedeutenderen Autoren gegeben werden, da es gerade an einer solchen fehlt. Sie giebt vielfach den Text der Quellen bald freier bald treuer wieder, nicht bloß um den für ein wirkliches geschichtliches Verständnis so wichtigen Lokalton zu wahren, sondern noch mehr, weil die Übertragung der originalen Formulierung in die heutige Schulsprache mit einem wesentlichen Verlust an geschichtlicher Wahrheit verbunden ist. Es soll damit für das Studium des vielfach schwer zugänglichen Quellenmaterials ein Ersatz geboten werden. Die Kritik ist, wie es sich für eine geschichtliche Darstellung von selbst versteht, innere Kritik, die Kritik der geschichtlichen Entwicklung selbst, dahin gerichtet, einerseits das Verhältnis des Grundprinzips zu dessen Durchführung bei dem jeweiligen Schriftsteller, andrerseits das Verhältnis zu der Weiterbildung der Lehre bei den Nachfolgern festzustellen. Die vorhandenen Inkonsequenzen und Widersprüche durften nicht vertuscht, sondern mußten offen dargelegt werden. Oftmals liegt ja selbst die Bedeutung für den weitern Fortschritt weniger in dem fertigen System als in einzelnen dessen Grundlage durchbrechenden Gedanken. Da das Werk Geschichte sein und geben will, so konnte die einschlägige Thätigkeit eines Schriftstellers nur bis dahin berücksichtigt werden, als er eine leitende Stellung einnahm. Sobald er überholt war, konnte er nicht weiter in Betracht kommen. Daher fällt die umfassende kritische Thätigkeit Bodmers vom Anfang der Fünfzigerjahre an außerhalb des Rahmens unserer Aufgabe, während eine monographische Darstellung natürlich auch sie berücksichtigen müßte. Das gleiche gilt noch mehr von der litterarischen Thätigkeit Gottscheds nach den Beiträgen zur kritischen Historie.

Möge die Schrift, an der ich zehn Jahre mit Lust und Liebe gearbeitet, bei den Fachgenossen freundliche Aufnahme und billige Beurteilung finden, des Neuen wird sie sicher jedem manches bringen.

Im Mai 1888.

Friedrich Braitmaier.

Erster Teil.

Die Anfänge der poetischen Theorie und Kritik
im engsten Anschluß
an Franzosen, Engländer und die Alten.

Erstes Kapitel.

Allmählicher Verfall des Lohensteinschen Geschmacks. Die Vorboten der neuen Zeit. Das Dringen auf Naturwahrheit. Die Schweizer und Gottsched. Die frühere Auffassung. Danzels „Rettung". Gottscheds angebliche Fixierung der deutschen Schriftsprache, seine Idee einer deutschen „Gesamtlitteratur", seine Thätigkeit für die Bühne. Was ist historisch fruchtbar?

Im letzten Viertel des siebzehnten und im ersten des achtzehnten Jahrhunderts herrschte in Deutschland noch das, was man mit dem Gesamtnamen des Lohensteinschen Geschmacks zusammenfaßt, die deutsche Form des Marinismus. Letzte Vertreter dieser Richtung waren die Hamburger Postel und Hunold (Menantes), ferner Neumeister, Amthor, Neukirch und endlich Brockes, beide letztere in ihrer Jugenddichtung. Auch die meisten anderen Dichter, so auch die sog. Hofpoeten, huldigen noch bis zu einem gewissen Grade mehr oder weniger dieser Richtung. Aber wie schon gleichzeitig Christ. Weise sich in einen ausgesprochenen Gegensatz zu dieser Richtung stellt, so hatte bereits auch innerhalb derselben eine Strömung begonnen, die sich von dem hohlen Schwulst frei zu halten suchte, ohne in das Niedrige und Platte zu verfallen. Als Hauptvertreter dieser geschmackvolleren Dichtung ist der von den Zeitgenossen, selbst noch von Manso, so hochgeschätzte Freiherr v. Canitz anzusehen. Er spottet in seinen Satiren mehrfach über die lächerliche Verstiegenheit der damaligen Dichterlinge und dringt mit kunstbewußter Entschiedenheit auf Einfachheit und Natürlichkeit. Unter seinem Einfluß hatte auch Neukirch, der Herausgeber von „Hoffmannswaldaus und anderer Deutschen auserlesene Gedichte", sich schon 1700 ausdrücklich vom Lohensteinschen Geschmacke losgesagt. Ihren Höhepunkt erreicht diese auf Wahrheit und Natur dringende Dichtung in Günther, der indes bei allem Streben Selbstempfundenes und Selbsterlebtes naturwahr darzustellen, sich doch von dem rhetorischen Pathos der alten Schule noch nicht ganz frei zu machen weiß.

Mit dieser Wendung innerhalb der dichterischen Produktion geht natürlich eine solche in der Kritik und Theorie Hand in Hand. Hieher gehört eben die Erklärung Neukirchs, noch mehr die Polemik Warneckes gegen den Lohensteinschen Schwulst überhaupt und speziell gegen den Opern- und Heldendichter Postel. Am bedeutendsten war die geistvolle Abhandlung von Werenfels: De meteoris Orationis. — Indes all dies waren im ganzen nur vereinzelte, wenig beachtete Vorboten eines reineren Geschmacks und einer richtigeren Auffassung der Poesie und ihrer Darstellungsmittel. Canitz selbst schwankt noch; Warneckes Polemik blieb fast unbeachtet und die Schrift von Werenfels wurde wohl nur in den Gelehrtenkreisen bekannt und konnte, da sie jede Beziehung auf die deutsche Litteratur vermied, auf die Weiterbildung des Geschmacks kaum einwirken.

Das Verdienst, prinzipiell den Kampf gegen die im ganzen noch herrschende Lohensteinsche Geschmacksrichtung aufgenommen und auf eine lebenswahre und lebenswarme, phantasievolle Dichtung gedrungen zu haben, gebührt dem Schweizer J. J. Bodmer. Erst durch ihn wird die Kritik der deutschen Dichter seit Opitz, die Frage über das Wesen des Geschmacks und über die wahren Erfordernisse einer lebendigen und gesunden Dichtkunst in weiteren Kreisen zur öffentlichen Diskussion gebracht. Er ist der Vater der neuen Kritik und poetischen Theorie in Deutschland. Ihm zur Seite steht in merkwürdiger Einstimmung sein treuer Freund J. J. Breitinger. Die Anfänge dieser Kritik und Theorie sind, wie sich zumal bei so jungen Männern erwarten läßt, bescheiden, vielfach unklar und unreif, aber das Richtige hat Bodmer doch gleich im Anfang sicher getroffen.

Daß Bodmer einen ganz anderen Erfolg erzielte als seine oben genannten Vorgänger, liegt in der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung des deutschen Geistes begründet. Gegenüber den unfruchtbaren theologischen Streitigkeiten, die das siebzehnte Jahrhundert beherrschten, wandte man sich allmählich mehr der Beobachtung der Wirklichkeit in Natur und Menschenleben zu. Die Leibnitzische Philosophie, die das Verständnis für Entwicklung und Individualität weckte, zuerst einen Blick in die dunkeln Tiefen des Seelenlebens erschloß, bezeugt auf dem Gebiet des abstrakten Denkens diesen Umschwung des Geistes. Noch mehr zeigt sich in dem mächtigen Aufschwung, den die Naturwissenschaften seit der Erfindung von Teleskop und Mikroskop nehmen, dieser reale Zug der Zeit; Experiment und Beobachtung treten jetzt auf einem großen Gebiet der wissenschaftlichen Forschung an die Stelle abstrakter Spekulation, und beginnen auch auf die Forschungsmethode in den sog. geistigen Wissenschaften einzuwirken. In der Theologie zeigt sich

in dem Aufkommen des Pietismus, als der Religion des Herzens, die Richtung auf eine tiefere Erfassung und Befriedigung der wirklichen Bedürfnisse des Geistes. Auch auf dem Gebiete der Kunst macht sich nach der Herrschaft des Rokokos, des Marinismus der bildenden Kunst, der Übergang zur Einfachheit und Natürlichkeit, freilich oft auch zur ödesten Nüchternheit geltend. In Sitte und geselligem Leben erscheint dieser Umschwung in dem Kampf gegen die Unnatur in Kleidung, Frisur, Schminke, Puder, Zopf, Perücke u. dgl., wie gegen die verschnörkelten, komplimentiersüchtigen, verlogenen Formen des geselligen Verkehrs. Die spätere Parole, Rousseaus „Rückkehr zur Natur", findet in dieser Periode ihre Vorbereitung. Diese ganze Richtung geht aus von England und hat dort ihren philosophischen Vertreter in Locke, dessen epochemachendes Buch über die Erziehung früh in Frankreich und Deutschland Eingang gefunden hatte. Dieser allgemeinen, immer bestimmter auftretenden Richtung des Geistes ebenso sehr wie seiner eigenen richtigen Erkenntnis und energischen Thätigkeit hat Bodmer seinen Erfolg zu verdanken. Bei diesem Kampf gegen Schwulst und Verstiegenheit und in dem Dringen auf Natürlichkeit und Verständigkeit schließt sich an die Schweizer Gottsched an, der zwar von ihnen angeregt ist, aber nicht von ihnen allein ausgeht und frühzeitig eine eigene Richtung neben ihnen einschlägt. Das anfängliche Zusammenwirken beider Parteien, noch mehr ihr erbitterter Kampf hat die Aufmerksamkeit und das Interesse weiterer Kreise geweckt und jedenfalls zur Weiterbildung des Geschmacks und kritischen Urteils beigetragen und zu eingehenderen kunsttheoretischen Studien angeregt.

Wir stehen mit dem Abschnitt über die Schweizer und Gottsched an der Schwelle der neuen Zeit. Wir betreten eben damit ein noch viel umstrittenes Gebiet. Das Urteil über die Zeit von Opitz bis Gottsched darf im ganzen als abgeschlossen angesehen werden. Jetzt dagegen stoßen wir auf Richtungen, die auch heute noch, wenn auch in veränderter Form, fortleben. Daher die so weit auseinander gehenden, oft leidenschaftlichen Urteile über Gottsched und die Schweizer, über Klopstock, Wieland, in neuerer Zeit selbst auch über Lessing und Goethe. Nicht einmal bloß Verschiedenheit der Geschmacksrichtung, sondern weit tiefere Gegensätze religiöser, politischer und allgemein kultureller Art liegen hier zu grunde. Doch ist, zumal für den Anfang unserer Periode, dieses weite Auseinandergehen des Urteils auch durch die mangelhafte, auf unzulänglichem Quellenstudium beruhende Kenntnis des Sachverhalts bedingt. Denn auch Gottsched und die Schweizer sind für uns im ganzen ein überwundener Standpunkt; zu Gottsched haben wir nur

noch ein negatives Verhältnis, und was die Schweizer Bleibendes haben, ist für uns in der Form, in der sie es bieten, fremdartig geworden. Über Gottsched hatte sich seit vollen hundert Jahren ein festes Urteil gebildet, gegründet auf die Anschauung seiner jüngeren Zeitgenossen Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe. Er galt allgemein als der pedantische Vertreter einer rein schulmeisterlichen Auffassung der Poesie, die da meinte, ein Gedicht, Drama und Epos so gut wie ein kleines Lied lasse sich, um ein Bild von J. E. Schlegel zu gebrauchen, wie ein Pudding nach dem Rezept machen. Da suchte Danzel in seinem Buche über Gottsched 1848 das seit hundert Jahren feststehende Urteil über Gottsched als einen schweren historischen Irrtum umzustoßen und zu berichtigen. Seine Darstellung wendet sich zunächst gegen Gervinus. Dieser ist in erster Linie Historiker und zwar aus einer der philosophischen Spekulation sehr abholden Schule; Danzel dagegen Ästhetiker. Dadurch lag schon ein Gegensatz in der beiderseitigen Auffassung nahe. Allerdings sucht Danzel den Historiker zunächst auf seinem eigenen Gebiete anzugreifen: er wirft Gervinus ungenügende Kenntnis und oberflächliche, parteiische Benützung der Quellen vor. Aber der Hauptgegensatz ruht doch darin, daß Danzel die Geschichte philosophisch konstruiert, Erscheinungen von unbedeutender Tragweite zu Ideen, die die ganze Entwicklung beherrschen sollen, aufbauscht und so ein Bild des geschichtlichen Verlaufs entwirft, das der Wirklichkeit nicht entspricht. Es fehlt dem Ästhetiker der sichere historische Takt, die richtige historische Schätzung der Thatsachen und ihrer Tragweite. Eine Folge dieser Kombination des historischen und des philosophischen Standpunkts ist es, daß er bei der nähern Ausführung seiner Gedanken so oft in grellen Widerspruch mit sich selbst gerät.

Er will aus einem wesentlich erweiterten Quellenstudium ein Bild von Gottsched zeichnen, das diesen unendlich weit über die seit Lessing herrschende Auffassung hinaushebt. Dies Material ist nicht die öffentliche schriftstellerische Thätigkeit Gottscheds — diese nützt auch Danzel durchaus nicht in genügender Weise aus —, sondern sein Briefwechsel, der in 22 Foliobänden auf der Leipziger Universitätsbibliothek vorliegt. Indes jeder, der die zahlreichen Briefwechsel des vorigen Jahrhunderts kennt, weiß, daß keiner außer dem Goethe-Schillerschen eine wirkliche Ergänzung der litterarischen Thätigkeit des Schriftstellers bietet. Dies gilt in höchstem Maße von dem Gottschedschen. Wir erhalten hier wohl Kenntnis von dem ausgebreiteten litterarischen Verkehr des Mannes, manche in die spezielle Litterärgeschichte einschlagende Notizen, aber auch nicht das Geringste, was uns über die Bedeutung Gottscheds als Dichter, als Kritiker, als ästhetischer Theoretiker ein neues Licht geben

könnte. Eine ausgiebigere Benützung des gedruckten Quellenmaterials, besonders der frühesten Arbeiten der Schweizer wie der Zeitschriften, ermöglicht eine richtigere Auffassung des geschichtlichen Verhältnisses beider Parteien und ihrer litterarischen Bedeutung als jener ungedruckte Briefwechsel.

Das Buch Danzels hat eine überaus günstige Aufnahme und meist Zustimmung gefunden. Einmal imponierte die auf diesem Gebiet noch seltene Benützung ungedruckten Quellenmaterials, sodann war damals jene eigentümliche Mischung philosophischer und streng historischer Geschichtsschreibung in weiten Kreisen noch überaus beliebt. So ging denn die Danzelsche Auffassung fast in alle Litteraturgeschichten über und darf heute als die herrschende betrachtet werden. So schließt sich die neueste eingehende Darstellung von Crüger (Kürschnersche Nationallitteratur) ganz an Danzel an, ja übertreibt, wie dies bei der zweiten Hand üblich ist, dessen Aufstellungen. Bei einer neuen Untersuchung gilt es, das Verhältnis beider zu ihren Quellen, die geschichtliche Entwicklung ihrer Lehre von ihren ersten bis jetzt fast unbenützten Publikationen an nachzuweisen und endlich zu zeigen, wie weit die Späteren an sie angeknüpft haben[1].

Da eine Beschränkung auf die Darstellung der litterarischen Kritik und ästhetischen Theorie in dieser Frühperiode unserer beginnenden Nationallitteratur nicht wohl durchführbar ist, so müssen wir auch die sonstige Thätigkeit beider Parteien ins Auge fassen. Hier kommt vor allem ihre allgemeine Stellung zur werdenden Litteratur überhaupt, ihre Stellung zur Entwicklung der Sprache als ihres notwendigen Organs und ihre Stellung zu den einzelnen Dichtgattungen, zumal zu der des Dramas, in Betracht. Wir beginnen das Resultat der Untersuchung vorausnehmend mit Danzel gleich mit der historischen Bedeutung Gottscheds. Wir haben schon oben bemerkt, daß Danzel hierin sich vielfach widerspricht, indem er sich in seinem Urteil bald an die herrschende Ansicht anschließt, bald ihm als dem Begründer unserer neueren Litteratur eine Stelle neben den großen Heroen derselben anzuweisen sucht. In der Einleitung sagt er: „die moderne deutsche Litteratur sei ganz eigentlich im Gegensatz gegen Gottsched entstanden; er sei es, welcher die Grundsätze der alten Zeit zuletzt und dazu auf ganz schroffe Weise vertrete." Dies ist nun genau das Bild des Mannes, wie es vor dem Danzelschen Buche allgemein feststand. Geradezu verblüffend wirkt

[1] Seitdem erschien: Servaes, „Die Poetik Gottscheds und der Schweizer." Hier wird eine ruhige objektive dogmatische Darstellung gegeben, das geschichtliche Moment tritt zurück.

nun seine andere Behauptung: „um Lessings, Goethes, Schillers Wollen und Leisten gründlich zu verstehen, müsse man wissen, was Gottsched gewollt und geleistet habe.“ Er begründet dies später durch die weitere Behauptung: „Gottsched sei der erste, dem die Idee der deutschen Gesamtlitteratur in ihrer Gliederung aufgegangen sei; er habe damit der Geschichte derselben im 18. Jahrhundert, dessen Aufgabe die Hervorrufung einer neuen Phase dieser Litteratur gewesen, ihren Weg vorgezeichnet; es handele sich bei Klopstock, Lessing, Wieland und wie sie heißen mögen, den Männern, welche diese Aufgabe gelöst, nur um das Wie dieser Lösung; die Aufgabe selbst haben sie ohne sich selbst dessen bewußt zu sein von dem verachteten Vorgänger überkommen.“

Danzel sucht seine Auffassung von der historischen Bedeutung Gottscheds nach drei Seiten hin näher zu begründen. Er sucht nachzuweisen, Gottsched habe die heutige deutsche Schriftsprache, die er in großer Verwilderung angetroffen, fixiert und damit erst eine feste Grundlage für das deutsche Schrifttum geschaffen; ferner, er habe zuerst die Idee einer deutschen Gesamtlitteratur gefaßt, und endlich, er habe durch seine vielfachen Bemühungen um die Bühne das neue deutsche Theater begründet. — Dies wären nun freilich Verdienste, die Gottsched weit über Klopstock und Wieland, die einseitigen Vertreter so beschränkter Richtungen, hinausheben und ihm eine Stellung neben Lessing anweisen würden. Bedenkenerregend für diese hohe Schätzung erscheint nun schon die weitere Bemerkung Danzels, Gottsched habe mit eiserner Konsequenz auf Korrektheit und durchgängige Geschultheit hingearbeitet; er habe lediglich auf die Regel und auf Regelmäßigkeit gedrungen. Eben damit aber habe er klar erkannt, was der deutschen Litteratur damals not gethan habe. Crüger drückt das in seiner Weise so aus: „wie ein Schulmeister mit der Rute in der Hand stehe Gottsched seiner Zeit gegenüber und dränge sie auf den Weg, den sie gehen solle, und Deutschland müsse Gott danken, daß ihm eine solche Zucht zu Teil geworden sei.“ Das ist denn doch eine sehr bescheidene Stellung, die Gottsched damit zugewiesen wird. Daß er der schulfüchsige Vertreter der bloßen Regelmäßigkeit gewesen, hat ihm noch niemand streitig gemacht, vielmehr hat man ihn gerade deswegen so niedrig taxiert. Bei der neuen Auffassung Danzel-Crügers handelt es sich also in erster Linie um die historische Wertschätzung jener elementaren schulmeisterlichen Thätigkeit. Ebenfalls in Widerspruch mit der Auffassung Gottscheds als Vaters der neueren deutschen Litteratur steht die Behauptung, Klopstock und Wieland, „die den Kreis des damals Möglichen erschöpft haben“, seien direkt von den Schweizern, im bewußten Gegensatz zu Gottsched hervorgegangen. Denn für Lessing, Herder, Goethe, Schiller

steht es ohnedem fest, daß sie keinerlei Anregung von Gottsched empfangen haben, und so kommen wir auch hiemit wieder auf jenen Satz Danzels zurück, daß die neue deutsche Litteratur ganz eigentlich im Gegensatz zu Gottsched entstanden sei.

Über die Schweizer schließt sich Danzel, weniger Crüger, im ganzen an die herrschende Ansicht an, ja er schreibt ihnen in seinem Bestreben, Einzelnerscheinungen durch philosophische Verallgemeinerung eine ganz unberechtigte Tragweite zu geben, eine lächerlich übertriebene Bedeutung zu. Er findet nämlich, daß Bodmer, angeregt durch die Anschauung der italienischen Kunst, wovon leider in seinen Schriften kaum eine Spur zu sehen ist, zuerst in Europa die Poesie als Kunst aufgefaßt habe. Er sagt, die Schweizer seien die ersten gewesen, die über die Natur des künstlerischen Schaffens das richtige Bewußtsein ausgesprochen haben. Ihnen blitze durch den Gegensatz gegen Gottsched — und doch ist die betreffende Stelle in den Diskursen lange vor Gottsched geschrieben — die Erkenntnis des wahren Verhältnisses zwischen bildender Kunst und Poesie auf, die anderen Völkern erst weit später durch die deutschen Schriftsteller mitgeteilt worden sei; „es ist", sagt Danzel, „ein ganz ähnlicher Fall, wie eben bei dem Gesetzesvolk der Juden die Anschauung der gesetzesüberwindenden Liebe aufleuchtete." Also Bodmer in Parallele mit Christus! Es giebt in der That keine drastischere Illustration für die Art, wie der Ästhetiker Danzel Geschichte konstruiert. Die Stelle nämlich, auf die er seine Ausführung gründet (Disk. III, 163), enthält nichts als die allgemein üblichen Ansichten über Poesie und Malerei, wie sie im Anschluß an das bekannte Wort des Horaz, ut pictura poësis, damals gelehrt wurden und kurz zuvor von Dubos mit weit mehr Kunsteinsicht ausgeführt worden waren.

Das Unzutreffende und Schiefe einer solchen philosophierenden Geschichtsauffassung zeigt sich endlich auch da, wo Danzel den Unterschied zwischen Gottsched und den Schweizern zu formulieren unternimmt. Nach ihm hat noch niemand anzugeben vermocht, um was es sich in dem Streit zwischen beiden Parteien eigentlich gehandelt hat. Er selbst will es mit zwei Worten sagen. Wir dürfen in der That auf die Offenbarung eines seit hundert Jahren versiegelten Geheimnisses im höchsten Grade gespannt sein. Und was erfahren wir? Danzel giebt uns eine philosophische Formel, die das, was jeder bisher gemeint hat, nur auf ganz ungeschickte Weise, ausdrückt: Gottsched, lehrt er, ist der Vertreter des *Negativen*, die Schweizer die des *Positiven* in der Kunst und Kunsttheorie. Unter letzterem versteht er die schöpferische Phantasie, unter ersterem das Verstandesmäßige, das Lehr- und Lernbare, das Technische, oder, wie man damals sagte, die Regeln in der

Kunst. Er bezeichnet letzteres als das feste Knochengerüste in der künstlerischen Produktion, das erstere als das umhüllende Fleisch — ein völlig verkehrtes Bild. Denn so wenig je in irgend einem Stadium der körperlichen Entwicklung Knochengerüste und umhüllendes Fleisch getrennt vorhanden sind, so wenig läßt sich in der Kunst beides scheiden; sie bilden hier wie dort gar keinen Gegensatz zu einander. Was Danzel unter dem Negativen versteht, ist das formgebende Moment in der dichterischen Produktion; aber das darf doch nicht als das die schöpferische Phantasie Beschränkende, Zügelnde, als etwas Fremdes, als etwas äußerlich zu ihr Hinzutretendes gefaßt werden, wie er es thut; es ist vielmehr das immanente Gesetz der künstlerischen Phantasie selbst; es verhält sich hier genau wie bei der Entwicklung eines physischen Keims. Die Gebilde der Phantasie eines gottgebornen Künstlers unterscheiden sich eben dadurch, daß ihnen von Haus aus vom ersten Keim an eine hohe harmonische Schönheit inne wohnt. Es ist eine lächerliche Vorstellung, daß ein Künstler oder gar, wie Danzel meint, eine ganze Zeit zuerst die Technik, das Handwerksmäßige als ein äußeres Formgesetz erlernen müsse und daß dann erst nachträglich die schöpferische Phantasie wie eine Art Umhüllung mit Fleisch und Blut hinzukomme. Sodann ist an der Danzelschen Auffassung rein gar nichts neu als die ungeschickte Formulierung und die noch ungeschicktere Ausführung des Gedankens. Stets hat man den Unterschied beider darin gefunden, daß nach Gottsched das Wesen der Kunst in der zudem ganz äußerlich gefaßten Regel besteht, während die Schweizer eine reiche Phantasie und starke Empfindung dafür verlangen und in der Regel nicht etwas Fremdes, Äußerliches, sondern das immanente Gesetz der Kunst selbst sehen. Einen ähnlichen Mangel an richtigem historischem Urteil finden wir auch bei Danzels Versuch, die historische Bedeutung und Tragweite des Streites zu bestimmen. Er meint nämlich, dieser Streit sei die Geburtsstätte, so zu sagen der Zeugungsakt der ganzen neueren deutschen Litteratur. Den Zeitgenossen erschien er bekanntlich vielfach als ein Streit um des Kaisers Bart, und faktisch haben die nachfolgenden Theoretiker nur wenig an diese Streitfragen angeknüpft und sicher wären Klopstock und Wieland, vollends Lessing, Goethe und Schiller auch ohne jenen Streit den ihnen von ihrem eigenen Genie wie von der gesamten Bildung der Zeit angewiesenen Weg gegangen. Nur so viel ist wahr, daß die Schriften der Schweizer und Gottscheds weitere Kreise angeregt und das Interesse für kunsttheoretische Fragen geweckt haben.

Danzel findet die historische Bedeutung Gottscheds in dreierlei: 1) in der Fixierung der neueren deutschen Schriftsprache, 2) in der Konzeption der Idee einer deutschen Gesamtlitteratur und seinen Ver-

anstaltungen zu deren Verwirklichung, 3) in der Thätigkeit für die Bühne. Von diesen drei Punkten ist der erste zu einem Glaubensartikel selbst in fachkundigen Kreisen geworden. Von dem damaligen Zustand der Schriftsprache wird uns ein wahrhaft entsetzliches Bild gezeichnet: die Sprache durch lateinische, noch mehr durch französische Brocken verunstaltet; eine einheitliche Schriftsprache gar nicht vorhanden; wie in der gesprochenen, so auch in der geschriebenen Sprache die Dialekte herrschend; nur in Obersachsen, besonders in Meißen, wird ein reines Deutsch geschrieben wie gesprochen; am stärksten herrschen die Dialekte in der Schweiz, in Süddeutschland und am Rhein. Da kommt nun Gottsched mit seiner Zuchtrute, um in dieser heillosen Unordnung Wandel zu schaffen und die Deutschen ein reines Deutsch zu lehren und so für die künftigen Dichter und sonstigen Schriftsteller ein bequemes und allgemein anerkanntes Organ vorzubereiten. Er stellt zuerst das Obersächsische im weiteren Sinn, dann das Meißensche zu diesem Zweck als Norm für die Schrift- wie für die gesprochene Sprache auf und alles fällt ihm bei, selbst die widerborstigen Schweizer. So hat Gottsched der Herrschaft der Dialekte ein Ende gemacht und ein zweiter Luther unsere heutige deutsche Schriftsprache begründet oder, wie man sagt, fixiert. In der That, man traut seinen Augen nicht, wenn man solches Zeug heute noch in vorgeblich wissenschaftlichen Litteraturgeschichten lesen muß. Von Opitz bis Günther und Mosheim liegen selbst jedem Schüler reichliche Sprachproben aus den verschiedensten Teilen Deutschlands vor, unwidersprechliche Zeugnisse einer wirklich einheitlichen, da und dort mehr oder weniger, im ganzen aber nur unbedeutend provinziell modifizierten Schriftsprache. Die älteren Zeitgenossen Gottscheds, Canitz, Günther, Brockes, und Prosaiker wie Mosheim haben doch wohl ihr Deutsch nicht von dem spätern Gottsched gelernt. Daß in der gesprochenen Sprache die Dialekte vorherrschten, ist selbstverständlich und bekannt und zwar galt und gilt dies für Meißen ebenso gut wie für einen anderen Teil Deutschlands. Die Schriftsprache aber war auch am Rhein, in Süddeutschland und selbst in der Schweiz nicht Dialekt. In letzterer herrschte weit mehr als irgendwo in Deutschland Sprachmengerei, dadurch bedingt, daß sie wesentlich unter dem Einfluß der französischen Kultur stand. In Süddeutschland und am Rhein fand eine mäßige Einmischung einzelner provinzieller Formen in den hochdeutschen Wortbestand statt. Wir geben zur Probe eine Stelle aus dem Parnassus boicus. Es ist dies der erste Versuch der bairischen katholischen Geistlichkeit, sich an dem neuerwachten litterarischen Leben zu beteiligen. Auch sie verfolgt eine Sprachreinigung, aber eine Reinigung der „landläufigen Muttersprache" von der durch Luther eingedrungenen

hochdeutschen Schriftsprache. „Luther habe keine andere Absicht gehabt, als seiner obersächsischen Sprache die Universalmonarchie einzuräumen.“ Wir geben aus der Abhandlung über die Eigenschaften eines Poeten eine Probe: „Gleichwie der Maler Pembsel mittelst seines Umbrusses und verschiedener Farben alles in dieser sichtbaren Welt den Augen vorstellig zu machen unternimmbt und die Weesenheit dieser Welt in verschiedene Wissenschaften, wie die himmlischen Lichter in ihren Luftzirkeln ausgetheilet sind: also muß auch ein Poet diese notwendig innehaben, weil er so zu sagen ein Maler vor die Ohren ist. Und wo es ihm an Mannigfaltigkeit, Eigentümblichkeit und Zierlichkeit der Worte mangelt, wird er schlecht erbauen und belustigen können.“ Aus unserer Stelle ergiebt sich für jeden Sprachkundigen, daß wir auch hier nicht bairischen Dialekt, sondern ein nur in den Wortformen etwas dialektisch gefärbtes Hochdeutsch, im Grund genommen nur eine dialektische Orthographie vor uns haben. Es ist aber unsere Stelle wohl die stärkste Probe, die sich für eine solche dialektische Färbung der Schriftsprache in Süddeutschland beibringen läßt. In den protestantischen Teilen desselben hat sich selbst in der populären Litteratur, wie in der Predigt und in dem religiösen Liede, das Hochdeutsch wohl so rein wie in Obersachsen erhalten. Denn im protestantischen Deutschland, im Süden wie im Norden, hat der Einfluß der lutherischen Bibelübersetzung und des lutherischen Katechismus stets ununterbrochen fortgewirkt. Wohl wendet sich Gottsched frühzeitig schon in den Tadlerinnen gegen die in der gesprochenen Sprache noch mehr als in der Schriftsprache auch in Meißen herrschende Sprachmengerei; indes das ist eine alte, seit der Zeit von Opitz immer wiederkehrende Klage. Ebenfalls schon in den Tadlerinnen dringt er auf sorgfältige Pflege der deutschen Sprache, besonders auch für das Frauenzimmer; er hält dem Leser eindringlich das Beispiel der Franzosen vor. Ja schon hier spricht er den Wunsch aus, es möchte ein Verein mit öffentlicher Unterstützung erstehen, der sich der Ausbildung der deutschen Sprache annähme; offenbar schwebte ihm damals schon das Vorbild der Académie française und ihrer Bedeutung für die Fixierung der Sprache in Frankreich vor. Später machte er den Versuch, die Leipziger deutsche Gesellschaft, deren Senior er von 1726—1738 war, zu einer staatlichen Akademie erheben zu lassen, und man hat besonders hierauf hingewiesen, um sein Verständnis für das, was der deutschen Litteratur damals not that, zu beweisen. Indes es dürfte heute auch in Deutschland so ziemlich allgemein bekannt sein, daß die französische Schriftsprache ihre Bildung und Fixierung nicht der Akademie, sondern den großen Schriftstellern, der fortschreitenden Wissenschaft, Technik u. s. w. verdankt, daß von der Orthographie

abgesehen die Akademie nichts zu thun hat, als den Wortschatz zu registrieren und etwa da und dort ein Wort oder einen Ausdruck als weniger rein oder edel zu bezeichnen. Es ist kein Zweifel, daß selbst, wenn es nie eine Akademie gegeben hätte, die französische Sprache bis aufs letzte Wort hin genau ihren heutigen Wortschatz wie ihre grammatische Form besäße. Indes die französische Akademie war doch nach ihrer Zusammensetzung aus den ersten Schriftstellern Frankreichs ein Institut, das mittelst seiner staatlichen Stellung auf die Billigung oder Verwerfung einer Neubildung möglicherweise einwirken konnte. Sodann war in Frankreich, wo der ganze geistige Charakter des Volkes etwas Regelmäßiges, Schablonenhaftes hat, wo das Streben nach Zentralisierung und Uniformierung das ganze Leben beherrscht, der Gedanke einer amtlichen Fixierung der Sprache weit mehr naheliegend als in Deutschland, wo eine derartige schablonenartige Regulierung dem Charakter des Volkes völlig widerstrebt. Die deutsche Gesellschaft endlich, der die vermeintliche Machtbefugnis der französischen Akademie in sprachlichen Dingen zugewiesen werden sollte, war einer solchen Aufgabe in keiner Weise gewachsen, wie ihre eigenen Schriften und ebenso die zahlreichen Abhandlungen in den „Beiträgen" über Grammatik, Synonymik, Orthographie u. dgl. zeigen.

Der ganze sprachliche Standpunkt Gottscheds ist höchst einseitig, ja borniert; so zeigt er sich in betreff des Wortbestandes rein konservativ, jeder Neuschöpfung eines genialen Dichters wie der Entlehnung aus der älteren Sprache und den Dialekten feindselig. Überall beim Beginn einer neuen Litteraturentwicklung finden sich die Führer der neuen Zeit, zumal die Dichter, durch die Armut der vorhandenen Sprache beengt und fordern für sich das Recht die Sprache durch Neubildung irgend welcher Art zu bereichern. So in Frankreich die Plejade und selbst noch Fénélon. Mag im einzelnen auch mancher Mißgriff mit unterlaufen, das Prinzip ist jedenfalls richtig, und was dem einen nicht gelingt, gelingt einem andern. Ist Gottsched wirklich der Begründer unserer neueren deutschen Schriftsprache, wie unserer Nationallitteratur, so muß er in erster Linie, wie Dubellay und Ronsard, die beengende Armut der damaligen Sprache gefühlt und für bereichernde Weiterentwicklung derselben eingetreten sein, wie ja Klopstock, Lessing, Goethe besonders auch als Mehrer unseres Sprachguts bemerkenswert sind. Gerade das Gegenteil ist bei Gottsched der Fall, wie bei der ganzen Art des Mannes nicht anders zu erwarten ist. Er findet jede Neubildung unberechtigt und liebt es sie lächerlich zu machen. Für den Kreis seiner Gedanken freilich reichte der seitherige Sprachbestand mehr als aus. Ebenso sehr als gegen schöpferische Neu-

bildungen erklärt er sich gegen Entlehnungen aus den Dialekten. Schon die Plejade hat als auf eine weitere Quelle für die Bereicherung der „armen Sprache" auf Entlehnung aus der altfranzösischen Sprache und aus den Dialekten hingewiesen. Indem Gottsched auch hier als der Vertreter des Üblichen, des Hergebrachten, des sog. Regelmäßigen jeder Bereicherung und Weiterentwicklung der Sprache durch Neubildung und durch Entlehnung aus den Dialekten entgegentritt, zeigt er eben damit, daß ihm jedes Verständnis für das Leben und das Wesen derselben abgeht. Die Schweizer nehmen auch hier von Anfang an einen höheren Standpunkt ein. Sie erkennen das Unberechtigte der dialektischen Färbung ihres Schriftdeutsch, ebenso das Recht des Meißenschen als Norm der Schriftsprache zu gelten, im ganzen willig an, verlangen aber doch für gelungene Neubildungen, wie für treffende Worte der Dialekte, für die die Schriftsprache nichts Entsprechendes bietet, das Bürgerrecht. Das Wenige, was Bodmer über die Berechtigung und über die Benützung der Dialekte in dieser Hinsicht in der Vorrede zu Breitingers Dichtkunst, in der Abhandlung über Miltons Schreibart in den Streitschriften, in Stück 85, 94, 97, 102 des „Malers der Sitten" und Breitinger an vielen Stellen seiner Dichtkunst und in der „Verteidigung der Schweizer Muse des Herrn Dr. A. Haller" geben, ist weit mehr wert als alles, was Gottsched als deutscher Sprachmeister geleistet hat. Gottscheds Verdienst auf dem Gebiet der Sprache besteht darin, daß auch er die seit hundert Jahren üblichen Klagen über Sprachmengerei erhebt, daß er die dialektischen Beimischungen der Schriftsprache in der Schweiz und die dialektische Orthographie in einem Teil Süddeutschlands bekämpft, somit auf Reinheit und dann weiter auch auf sorgfältige Pflege der deutschen Sprache dringt. Aber die Behauptung, daß er die neue deutsche Schriftsprache fixiert und damit erst eine sichere Grundlage für das deutsche Schrifttum, ein sicheres und anerkanntes Organ für die kommenden Dichter geschaffen habe, ist in das Gebiet des Märchens zu verweisen. Wenn wir oben bemerkt haben, daß die französische Sprache auch ohne die Académie française genau ihre heutige Gestalt hätte, so ist es vollends kein Zweifel, daß, wenn die ganze sprachliche Thätigkeit Gottscheds aus der Geschichte gestrichen würde, auch nicht ein Wort, auch nicht eine Form in der deutschen Sprache anders wäre, als sie ist. Die deutsche Schriftsprache hat Gottsched nicht geschaffen, sondern vorgefunden. Und die Fixierung und Ausbildung derselben ist das gemeinsame Werk der großen Geister des vorigen Jahrhunderts, die Wirkung der Fortschritte in Wissenschaft und Technik jeder Art.

Nicht besser steht es mit der Behauptung, daß er zuerst den

Gedanken einer deutschen Gesamtlitteratur gefaßt habe und daß die Späteren, Klopstock, Wieland, Lessing u. a., nur die Aufgabe ausgeführt haben, die er ihnen vorgezeichnet. Befremdlich ist schon der Ausdruck „Gesamtlitteratur in ihrer Gliederung". Danzel definiert das Wort als die „Gesamtheit der litterarischen Erzeugnisse, aufgefaßt als Erzeugnisse Einer Tätigkeit und unter Einen Gesichtspunkt der Entwicklung gebracht." Weiter gehört nach ihm dazu die Auffassung der Litteratur als eines geographischen, d. h. ganz Deutschland umfassenden Ganzen, und endlich die Auffassung derselben als eines geschichtlichen Ganzen, d. h. ihrer Entwicklung von den ältesten Zeiten bis heute als eines einzigen volkstümlichen Kerns. Nach all diesen drei Seiten soll Gottsched zuerst die deutsche Litteratur als ein wohlgegliedertes Ganzes aufgefaßt haben. Leider vermag Danzel für den wichtigen ersten und dritten Punkt auch nicht das Geringste anzuführen, das irgendwie stichhaltig wäre. Er führt für das letztere das bekannte dramatische Sammelwerk an, „den Nötigen Vorrat", „wo er den Spöttereien der Ausländer unseren Reichtum an alten dramatischen Werken entgegengesetzt habe", und, fügen wir hinzu, sich damit unsterblich lächerlich gemacht hat; weiter führt Danzel an sein eifriges Studium der alten und mittelalterlichen Sprachdenkmäler — ein Studium, womit es sich faktisch ebenso verhält, wie mit seinem Studium der Poetik des Aristoteles: Gottsched hat so wenig von der mittelhochdeutschen, als von der griechischen Litteratur verstanden, aber mit beidem sich gebrüstet. Danzel selbst scheint bei jenem seltsamen Begriffe den Hauptnachdruck darauf zu legen, daß alle litterarischen Erzeugnisse als Erzeugnisse Einer Thätigkeit begriffen und unter Einen Gesichtspunkt der Entwicklung gebracht werden. Wir haben hier wieder eine jener der sogenannten spekulativen Geschichtsauffassung eigentümlichen schillernden Formeln vor uns, die einen scheinbar weiten Ausblick eröffnen, bei näherer Betrachtung aber sich in reinen Dunst auflösen. Nach dem unmißverständlichen Ausdruck fällt unter den obigen Begriff nicht bloß das, was man unter dem Namen Nationallitteratur begreift, sondern sämtliche litterarische Erzeugnisse, die naturwissenschaftlichen, mathematischen und technischen so gut wie die philosophischen, historischen und poetischen, eine Schrift über Pilzgährung so gut wie eine Tragödie. Aber, dürfen wir nun doch wohl fragen, welches ist denn nun diese geheimnisvolle Eine Thätigkeit, als deren Äußerung all diese verschiedenen litterarischen Erzeugnisse gefaßt sein wollen? Doch nichts anderes als das gemeinsame Bedürfnis des Fachmanns, sich über einen bestimmten Gegenstand zu äußern. Aber damit gewinnen wir nur einen eben so inhaltsleeren als allgemeinen Begriff. Ein solches Gedankenunding aufgestellt zu

haben, wäre ganz und gar kein Verdienst. Freilich ist bei Gottsched selbst davon auch weit und breit nicht die Rede. Auch Danzel, da wo er obige Behauptung mit wenigen Worten weiter ausführt, scheint jenen Begriff doch mehr auf das, was man Nationallitteratur nennt, zu beschränken. So wenn er sagt, Klopstock, Wieland, Lessing und die anderen haben die von Gottsched gefaßte Idee nur ausgeführt. Da Danzel uns nicht darüber aufzuklären vermag, was er unter Gesamtlitteratur versteht, so werden wir uns am besten an Gottsched selbst wenden und bei ihm anfragen, was er denn eigentlich und wirklich gewollt. Am eingehendsten giebt er uns hierüber Auskunft in der Vorrede zu den Beiträgen zur kritischen Historie. Hier bezeichnet er es als seine Absicht, den Geschmack der Deutschen zu reinigen und zugleich zur Aufnahme der deutschen Litteratur beizutragen. Da es sich hier also um Verbesserung des Geschmackes handelt, werden wir demnach in seinem Sinne unter der Litteratur, die er fördern will, Poesie, Beredsamkeit, Geschichte der Litteratur und etwa auch noch allgemeine Geschichte, populäre Philosophie und Naturwissenschaft nach Art Fontenelles verstehen dürfen. Auf dies Gebiet beschränkt sich denn in der That auch seine litterarische Thätigkeit. Daß aber Gottsched Poesie und Beredsamkeit und deren Theorie, Litteraturgeschichte und Geschichte überhaupt als Äußerung Einer Thätigkeit gefaßt und unter Einem Gesichtspunkt der Entwicklung gedacht habe, dafür findet sich bei ihm selbst nicht die geringste Spur. So löst sich denn bei näherer Betrachtung jene geheimnisvolle Idee einer Gesamtlitteratur in ihrer Gliederung in nichts auf.

Für die historische Bedeutung eines Mannes ist es indes nicht genügend, eine geniale Idee gefaßt zu haben; es muß auch weiter noch hinzukommen, daß er für die Ausführung derselben die rechten Mittel ergriffen und selbst etwas Erkleckliches dazu gethan hat. Auch hierin finden Danzel-Crüger Gottsched gleich groß. Um jenen großen Gedanken zu realisieren, mußte er darauf bedacht sein, sich eine besondere, ja exzeptionelle Stellung, wie Danzel sagt, eine absolute Diktatur, wie Crüger meint, zu verschaffen. Dies lag, meint Danzel, ganz in der Natur der Sache, ja es war die einfache Pflicht dessen, dem jener Gedanke zuerst aufgegangen war, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen. Als Mittel, diese Diktatur zu erlangen, seinen litterarischen Ansichten und Absichten, wie seinem persönlichen Ansehen Geltung zu verschaffen, dienten ihm die von ihm reorganisierte deutsche Gesellschaft in Leipzig und die von ihm gegründete Zeitschrift: Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache &c. Die Umgestaltung jener Gesellschaft bestand besonders auch in der Aufnahme auswärtiger Mitglieder,

„Personen von Adel oder in hohen Stellungen“. Es handelte sich also zunächst darum, der Gesellschaft ein größeres äußeres Ansehen zu verschaffen. Dagegen läßt sich nun nicht viel einwenden; galt es doch dem hohen Ziele, einflußreiche Persönlichkeiten für die litterarischen Bestrebungen der Gesellschaft zu interessieren. Auch die Gründung von Filialanstalten in Jena, Halle, Göttingen, Greifswalde, Königsberg und sonst lag ganz in der Natur der Sache. Schon durch die Leipziger Gesellschaft, durch sein Seminar für poetische und rhetorische Übungen machte er Schule und zog sich eine Schar treu ergebener Anhänger heran, die dann in alle Gegenden Deutschlands hinausgingen und die er durch Empfehlung für private und öffentliche Anstellung wie durch Mitarbeit an seinen Zeitschriften, Übersetzungen und Sammelwerken dauernd an sich zu fesseln wußte. Auch außerhalb des Kreises der deutschen Gesellschaft ist Gottsched eifrigst bemüht, Gönner und Anhänger zu gewinnen, litterarische Verbindungen anzuknüpfen. Auch dies finden wir natürlich und sachgemäß, aber durchaus nicht die Art und Weise, wie er dabei verfährt. Die ganze Art seines Verfahrens weist darauf hin, daß es sich bei ihm mehr um Verfolgung rein persönlicher Interessen, als um die Verwirklichung seiner Idee der Erschaffung einer Gesamtlitteratur handelt.

Einen weit erfreulicheren Eindruck macht jedenfalls das zweite Organ, das er sich für seine sachlichen wie persönlichen Zwecke geschaffen hat, die Beiträge zur kritischen Historie. Gottsched hat noch mehr als Bodmer den Wert einer eigenen Zeitschrift als Mittel Schule zu machen und litterarischen Einfluß zu gewinnen früh erkannt. Aber während es Bodmer mit seinen journalistischen wie mit seinen buchhändlerischen Versuchen nie glücken wollte, hat Gottsched hierin weit mehr praktisches Geschick gezeigt. Seine Zeitschriften fanden Leser und vermochten sich meist viele Jahre lang zu halten. Er hat für seine Beiträge eine große Anzahl von Gelehrten, meist eigene Schüler, doch auch andere, wie Bodmer selbst, in seinen Dienst gezogen[1] und selbst abweichenden Ansichten, z. B. J. E. Schlegels Vergleichung von Gryphius und Shakspeare, Aufnahme gestattet. Eine solche Vereinigung von Gelehrten zu einem gemeinsamen Unternehmen, das übrigens in der Leipziger Gelehrten Zeitung und in den Acta eruditorum ein Vorbild hatte, ist immerhin ein Verdienst und mag je nach dem Wert der darin enthaltenen Arbeiten ein mehr oder weniger respektabler Beitrag zu seiner Gesamtlitteratur sein. Aber dies gilt doch von jeder bedeutenderen

[1] Verzeichnis der Mitarbeiter bis 1737 in den Beiträgen zur kritischen Historie, Stück XVII, Vorrede.

litterarischen Leistung, von der der Schweizer doch mindestens ebenso gut wie von der Gottscheds. Auch sie verfolgen von Anfang an ganz praktische Zwecke, nämlich den Geschmack der Deutschen zu verbessern und durch Hervorhebung dessen, was zu einem guten Dichter und Redner erforderlich ist, auch bessere Leistungen in Poesie und Beredsamkeit anzubahnen, durchaus nicht, wie Danzel meint, bloß theoretische. Wir werden demnach die Thätigkeit Gottscheds in der bezeichneten Richtung dahin feststellen dürfen, daß er durch seine unermüdliche Betriebsamkeit nicht nur einige Jahre eine Art Diktatur in Sachen des Geschmacks errungen, sondern auch in weiteren Kreisen ein größeres Interesse für die deutsche Literatur angeregt und mittelst seiner Zeitschriften, Kompendien, Übersetzungen und dergleichen eine litterarische Thätigkeit entwickelt hat, die zwar dem Gehalt nach unbedeutend ist, dem Umfang nach aber ein respektables Stück der damaligen Litteratur repräsentiert. Der Satz von der Idee der Gesamtlitteratur ist aber nichts als leere Phrase.

Interessanter ist für uns die ganze philosophisch sein sollende Auffassung Danzels von dem geschichtlichen Werden einer nationalen Litteratur. Da tritt zuerst irgend ein Biedermann auf, faßt den Gedanken eine solche zu erschaffen, dann kommen andere und führen diese Idee nach dem von dem ersteren mit bewußter Klarheit aufgestellten Plane aus. Die Alten, sagt Danzel, haben ganz unbefangen in den Tag hinein gedichtet und geschrieben, wie der Vogel singt, der auf den Zweigen wohnet, — die ärmsten, die keine Ahnung davon hatten, daß des Dichters Aufgabe ist, die Idee einer Gesamtlitteratur planmäßig zu realisieren. „Die Auffassung der Dichtung sowohl als der Gesamtlitteratur einer neueren Sprache *als einer vor der Produktion aufzustellenden und planmäßig zu lösenden Aufgabe* war erst Gottsched voll aufgegangen und er hat damit der Geschichte derselben im achtzehnten Jahrhundert, dessen Aufgabe die Hervorrufung einer neuen Phase dieser Litteratur war, ihren Weg vorgezeichnet.“ Wie kann jemand heute im Zeitalter der Naturwissenschaften, wo der Begriff der organischen Entwicklung in das allgemeine Bewußtsein eingedrungen ist, eine solche umfassende, geschichtliche Erscheinung, wie die deutsche Litteratur des vorigen Jahrhunderts, als das bewußte Werk eines einzelnen, der zum voraus die Idee dazu faßt, und einiger weniger anderer, die nach ihm diese Idee planmäßig ausführen, bezeichnen? Allerdings hat Gottsched geglaubt, daß, wie der einzelne bei mäßigem Talent und emsigem Fleiß mittelst pedantisch genauer Beobachtung der Regeln, d. h. der poetischen Rezepte nach Art des Nürnberger Trichters in jeder Gattung ein gutes, d. h. regelmäßiges Gedicht machen könne, so auch ein litterarischer Verein nach Art der Leipziger deutschen Gesellschaft

und ihrer Filialen eine ganze poetische Litteratur, speziell eine dramatische, wie auf Bestellung liefern könne. Aber eben daß er dies geglaubt, ist der schlagendste Beweis, daß er von dem Wesen und Werden der Poesie, wie einer nationalen Litteratur überhaupt, nicht die geringste Ahnung gehabt hat. Geradezu lächerlich ist es hierin eine genial konzipierte Idee zu finden, die dann die späteren Heroen von Klopstok bis Goethe-Schiller einfach auszuführen hatten. Allerdings findet sich in der Geschichte eine litterarische Erscheinung, die eine solche Auffassung einigermaßen rechtzufertigen scheinen könnte, nämlich die Plejade in Frankreich. Diese hat in der „Défence de la langue françoyse“ das Programm einer planmäßig zu schaffenden französischen Nationallitteratur aufgestellt und dann dieses Programm mittelst ihrer dichterischen Thätigkeit auszuführen versucht. Aber hier galt es, an die Stelle der neulateinischen Dichtung eine solche in der nationalen Sprache zu setzen; dies war ein wohlberechtigter und durch die geschichtliche Entwicklung notwendig gebotener Gedanke. Wenn aber Dubellay und die Plejade gemeint haben, eine französische Nationallitteratur lasse sich einfach durch Kopierung der lateinischen nach der Schablone schaffen, so ist es noch niemand in Frankreich eingefallen, darin eine geniale, epochemachende Idee zu finden.

Ein wirkliches Verdienst Gottscheds liegt in seiner Bemühung um eine „deutsche Schaubühne“ vor. Nicht angeregt von den Schweizern, sondern von den Franzosen, hat Gottsched früh zu einer Zeit, als es für einen anständigen Mann nicht ohne Bedenken war, der Bühne seine Aufmerksamkeit zugewendet. Er erkannte, daß Drama und Epos die großen Gattungen der Poesie ausmachen, daß nur bedeutende Leistungen auf diesem Gebiete einem Volke wirkliche Ehre bringen und daß wir Deutsche gerade in diesen Gattungen noch weit hinter anderen Völkern zurück seien[1]. Ebenso hat er frühzeitig die Bedeutung der Bühne für die dramatische Dichtung erkannt und daher mehrere Truppen nach einander zur Aufführung von regelmäßigen Stücken aufgemuntert. Dies rechnen auch wir ihm hoch an. Aber es gilt auch hier, das, was er wirklich geleistet hat, festzustellen und von seinen eigenen Prätensionen und von dem Mythus, den Danzel-Crüger um ihn gewoben, zu scheiden. Französische klassische Stücke waren schon vor ihm am Hofe zu Braunschweig und dann von herumziehenden Truppen da und dort in deutscher Übersetzung zur Aufführung gebracht worden. Gottsched hat auch hier nur an Bestehendes angeknüpft. Was er und seine Schüler für das Drama geleistet, ist nichts als eine Fortsetzung der betriebsamen

[1] Vorrede zu den Beiträgen.

dramatischen Thätigkeit von Gryphius und Lohenstein, nur mit weniger Geist, aber mit engstem Anschluß an das französische Rezept. Dahin ist die Behauptung richtig zu stellen, daß er zuerst nach dem Wust der rohen, possen- und zotenhaften Stegreifkomödie und der geistlosen, auf Prunk und Spektakel berechneten Haupt- und Staatsaktionen das deutsche Kunstdrama begründet habe. Daß aber aus solch sklavischer Nachahmung und solch fabrikmäßigem Verfahren sich keine dramatische Litteratur entwickeln konnte, ist selbstverständlich, und daß sich keine daraus entwickelt hat, eine historische Thatsache. In der That hat das deutsche Drama von wesentlich neuen Anfängen aus erst Lessing geschaffen und zwar erst in seinen klassischen Stücken; nicht im Anschluß an das französische Drama, sondern an das Vorbild der Engländer und an die Theorie von Diderot. Für die Komödie ist die Thätigkeit Gottscheds nicht bloß unfruchtbar, sondern geradezu verderblich gewesen. Die Stegreifkomödie enthielt Elemente wirklicher niedriger Komik, und auch das gesellige Leben bot die erforderlichen Urbilder dazu, während für die feinere Komödie letztere fehlten[1]. Es hätte sich so bei rechter Pflege zunächst eine Burleske oder eine Komödie von dem Schlage mancher Stücke Hollbergs schaffen lassen. Für die Komödie unterschreiben wir das Urteil, das Lessing im 17. Literarischen Brief über die dramatische Thätigkeit Gottscheds fällt, voll und ganz, wie überhaupt an seinen Worten wenig zu rütteln sein wird. Der Widerwille gegen den Schwulst und die possenhaften Zoten der Haupt- und Staatsaktionen war in gebildeten Kreisen allgemein; es war also keine so große Heldenthat, sich zum Organ dieser Stimmung zu machen. Was Gottsched positiv an die Stelle des Alten gesetzt hat, Theorie wie dichterische Produktion, ist verfehlt.

Fassen wir unser Urteil im Gegensatz gegen die herrschende Ansicht kurz zusammen. Wenn nach Danzel-Crüger plötzlich wie durch einen Blitz aus heiterm Himmel „Gottsched, der in seiner ersten Periode auf das entschiedenste der Chorführer der deutschen Litteratur war, und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß er sie äußerlich beherrschte, sondern auch in dem tieferen, daß er, was ihr not that, am besten und vielleicht allein einsah, auf einmal zum Vertreter einer vergangenen Zeit, zum Bearbeiter einer bereits gelösten Aufgabe geworden ist", so ist eine solche Auffassung auf dem Gebiet der geistigen Entwicklung ebenso verkehrt wie auf dem des Naturlebens. War seine frühere Thätigkeit eine wirklich historisch bedeutsame, d. h. ein wirklich fruchtbarer Keim für die Weiterentwicklung unserer nationalen Litteratur, so mußte dieser

[1] Vergl. Mendelssohn, Lit. Br. 312. Rezension von J. E. Schlegel.

Keim doch auch noch in seiner eigenen späteren Thätigkeit, wie in der Fortsetzung derselben bei Lessing und den anderen, enthalten sein. In der That weist auch Danzel an anderer Stelle Gottsched eine weit über jene Grenzscheide hinausreichende Bedeutung und Wirksamkeit zu. Das Schillernde, ja Widerspruchsvolle seiner Auffassung beruht eben darin, daß er einerseits Gottsched als den letzten und schroffsten Vertreter der alten und dann doch wieder als den genial vorschauenden Begründer der neuen Zeit ansieht, daß er die positive Weiterentwicklung unserer Litteratur in direktem Gegensatz gegen ihn sich vollziehen läßt, und ihn dann doch wieder positiv als den geistigen Vater dieser Litteratur betrachtet, der von Anfang den Plan zu ihrer Erschaffung mit klarem Bewußtsein entworfen habe.

Faktisch sieht Danzel doch Gottscheds geschichtliche Bedeutung vornehmlich in der Vertretung des „Negativen“, in der ausschließlichen Betonung der bloßen Regel und Regelmäßigkeit. Die Frage ist nun eben die: Wie ist eine solche Thätigkeit zu taxieren? Der Gesichtspunkt, der hier einzig in Betracht kommen kann, ist der der Fruchtbarkeit für die Weiterentwicklung, und die Frage ist somit die: Ist die Thätigkeit Gottscheds für die deutsche Litteratur ein solcher fruchtbarer Keim, der in seinen Nachfolgern von Klopstock bis Goethe-Schiller zu einer weiteren vollkommenen Entfaltung gekommen ist, oder hat diese Weiterentwicklung in direktem Gegensatz und Kampf gegen seine Grundanschauung stattgefunden? Die geschichtliche Bedeutung einer litterarischen Erscheinung beruht entweder darin, daß sie die Vollendung einer zuvor in das geistige Leben der Nation eingeführten neuen Idee, oder aber, daß sie der fruchtbare Anfangs- und Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung wird. Der Fortschritt im geistigen Leben vollzieht sich nicht derart, daß einer die ganze künftige Entwicklung zum voraus konzipiert und den Plan dazu vorzeichnet, sondern derart, daß von großen Geistern eine einzelne neue Idee gleichsam prophetisch erfaßt und in das allgemeine Bewußtsein eingeführt wird. Es sind das bestimmte einzelne Ideen, die dann oft auf lange hinaus die Gedanken der Zeit beherrschen und an deren Verwirklichung oft Generationen arbeiten. Man könnte so die geschichtliche Bedeutung Gottscheds darein setzen, daß er die das ganze 17. Jahrhundert beherrschende Idee der Schulpoesie, wonach die Dichtkunst nach Art der üblichen lateinischen Versifikation eine Art Schulexerzitium nach dem Rezept der Poetik und des Reimbuchs ist, zu ihrer letzten Reife gebracht habe. Aber fruchtbar für die Weiterentwicklung der Litteratur des 18. Jahrhunderts kann dieser Gedanke doch sicher nicht genannt werden. Eine fruchtbare Idee in unserem Sinne ist der Gedanke J. E. Schlegels, daß die Nach-

ahmung, um Kunst zu sein, dem Original nicht bloß ähnlich, sondern ebensosehr unähnlich sein müsse; der Gedanke A. Schlegels, daß die Nachahmung nicht das oberste Prinzip der Kunst sei; der Gedanke von Dubos, daß das Ergötzen an den Werken der Kunst in dem Bedürfnis der Seele beschäftigt und erregt zu sein, begründet sei; der Gedanke von Dubos-Lessing, daß jeder Kunst wegen der Verschiedenheit ihrer Darstellungsmittel ein eigenes, ihr eigentümlich zugehöriges, Gebiet der Darstellung zukomme. Gottsched hat keinen einzigen derartigen fruchtbaren Gedanken, an den die Späteren hätten anknüpfen können, in die Litteratur eingeführt. Seine Thätigkeit ist eine wesentlich kompilatorische. Er ist bloßer Referent, höchstens kritischer Referent in seinen Zeitschriften, Kompilator in seinen Kompendien. Ein gutes Kompendium, sofern es den augenblicklichen wirklichen Stand einer Wissenschaft treu wiedergiebt, hat zumal für Schüler großen Wert, aber für die Wissenschaft fruchtbar ist es nimmermehr. Dies gilt ganz besonders von Gottscheds kritischer Dichtkunst, die nicht den wirklichen Stand der damaligen Forschung, wie er in der einschlägigen französischen, englischen und italienischen Litteratur vorliegt, wiedergiebt, sondern sich tief darunter bewegt. Es ist eine falsche Behauptung, wenn Danzel sagt, mit dem Erscheinen von Gottscheds kritischer Dichtkunst habe die ganze deutsche Litteratur einen anderen Schwerpunkt bekommen, nach dem hin zu gravitieren auch die Schweizer nicht umhin gekonnt. In die Zeit von 1730—1740 fällt von kritisch-theoretischen Schriften nur der Briefwechsel von Bodmer-Conti, der aber faktisch schon vor 1730 stattfand, und die Dissertation Baumgartens: Meditationes de nonnullis etc. Von diesen beiden Schriften knüpft keine an die kritische Dichtkunst an, bei keiner kann irgendwie von einem Gravitieren um dieselbe die Rede sein. Die großen Werke der Schweizer endlich sind Weiterführungen ihrer eigenen, lange vor Gottsched in ihren Schriften niedergelegten Gedanken. Auf Grund der Gottschedschen Dichtkunst ist gar keine Weiterentwicklung der poetischen Theorie möglich gewesen und hat auch keine stattgefunden.

Ganz zu demselben negativen Resultat kommen wir, wenn wir den Inhalt der Gottschedschen Thätigkeit, den Grundgedanken derselben näher ansehen. Dieser ist ja eben der, daß die Regel das Wesen der Kunst sei, daß die letztere nur in der Regelmäßigkeit bestehe. Er hat von dem Wesen und Werden, von der geschichtlichen Entwicklung weder der Sprache noch der Poesie oder der Litteratur überhaupt je eine Ahnung gehabt, und so meint er denn auch, auf dem Gebiet der Kunst lasse sich alles nach Rezept und Schablone „machen“. Danzel-Crüger sehen eben in diesem Dringen auf Regel und Regelmäßigkeit die erste

unerläßliche Vorbedingung, den wirklich fruchtbaren Keim für die spätere Entwicklung der deutschen Litteratur. Zuerst mußte der Schulmeister mit der Zuchtrute die Regel einpauken, dann erst konnte an ein frei künstlerisches Schaffen gedacht werden. Es giebt keine verkehrtere, unhistorischere Anschauung von der Entwicklung einer Litteratur und Kunst überhaupt. Mit unbeholfenen Versuchen fängt jede Kunst an und der Reiz frühester Kunstwerke ruht eben darin, daß wir durch die Unzulänglichkeit der Technik hindurch das Genie des Künstlers da und dort glücklich durchblitzen sehen. Jede ursprüngliche Kunst ist das Werk einer naiven, kunstunbewußten Thätigkeit; nie und nimmer hat eine Kunst mit dem Kompendium, nie und nimmermehr mit der Einpaukung der Regeln begonnen. Mit der Korrektheit und der Regel fängt die Kunst nicht an, sondern damit hört sie auf. Der Grundirrtum der ganzen Danzel-Crügerschen Geschichtsauffassung beruht darin, daß sie das Ende für den Anfang nimmt. Fruchtbar ist nur der Geist, nicht die Regel. Ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, sagt Lessing treffend in dem oben angeführten Litteraturbrief über Gottsched, und Schiller drückt denselben Gedanken in dem bekannten Distichon aus:

Nur an des Lebens Gipfel, der Blume, zündet sich Neues,
In der organischen Welt, in der empfindenden, an.

So wenig als ein tauber Keim je Frucht bringen kann, so wenig ist unsere klassische Litteratur die Frucht der kompilatorischen Thätigkeit Gottscheds.

Wir vermögen in Gottscheds Auffassung der Poesie als einer bewußten Verstandesarbeit nach der Regel und der Schablone, in seinem einseitigen Dringen auf bloße Korrektheit und Regelmäßigkeit im Einklang mit der seit Lessing feststehenden öffentlichen Meinung nur ein schlagendes Zeugnis seiner geistigen Armut, nicht aber eine geschichtlich notwendige und somit heilsame Vorbedingung für die Weiterentwicklung unserer Nationallitteratur zu erblicken. In dem Widerspruch zwischen Wollen und Thun, zwischen Zweck und Mittel liegt ja eben der Fluch der Lächerlichkeit, der sich so früh an seinen Namen geheftet hat. Ist es nicht die Lächerlichkeit selbst, wenn er meint, nach seinen schalen Rezepten lasse sich jede Art von Gedicht „machen“? Ist es nicht die Lächerlichkeit selbst, wenn er meint, mit seiner „deutschen Schaubühne“, dem geistlosen Abklatsch des französischen Dramas, den Franzosen eine ebenbürtige dramatische Litteratur entgegengestellt zu haben? Ist es nicht die Lächerlichkeit selbst, wenn er meint, nach seinem Rezepte lasse sich ein nationales Epos fabrizieren, und wenn er gar in Schönaichs „Hermann“ im Gegensatz zu Milton und Klopstock wirklich ein solches findet? Und so steht es mit allen angeblichen großen Verdiensten des

Mannes: die Aufgabe überall falsch gestellt, die angegebenen Mittel verkehrt, seine eigene Kraft in geradezu komischem Mißverhältnis zu seinem Wollen. Dazu die maßlose Einbildung und Selbstberäucherung, der komische Ernst, mit dem er seine Sache betreibt, die geradezu oft niederträchtige Art, mit der er seinen Gegnern, wie Haller und Pyra, entgegentritt. Ist es da ein Wunder, wenn er nach kurzer Zeit seiner Herrschaft der allgemeinen Verachtung anheimfällt, wie das bei keiner andern Persönlichkeit in unserer ganzen Litteraturgeschichte der Fall gewesen ist?

Gottsched war ein fleißiger, strebsamer, vielgeschäftiger Gelehrter, ein Talent, wie sie dutzendweise an jeder Universität vorkommen, ohne alle Originalität, selbst ohne die Fähigkeit das von andern Entlehnte richtig wieder zu geben, geschweige denn weiter zu entwickeln. Er haftet, wie Manso richtig bemerkt, überall am Äußerlichen, an der auch für den schalsten Kopf faßbaren Regel, an dem Handwerksmäßigen der Kunst, und behauptet in dreister Unwissenheit, dies sei das Wesentliche, die Sache selbst. Nur im Vernichtungskampfe gegen eine solche niedrige Auffassung der Poesie konnte sich unsere neue Litteratur bilden, und es ist die volle Wahrheit, wenn Danzel sagt, diese habe sich im direkten Gegensatz gegen ihn entwickelt. Gottsched hat durch seine rührige litterarische Betriebsamkeit vielfach äußerlich anregend gewirkt, doch nur auf das Mittelgut der Nation, innerlich befruchtend nirgends. Kein einziges Talent, kein einziger Mehrer des geistigen Guts der Nation ist aus seiner Schule hervorgegangen; alle etwas begabteren Schüler haben sich frühzeitig von ihm ab und meist den Schweizern zugewendet. So die Bremer Beiträger und insbesondere die beiden Schlegel. Ein schärferes Urteil, als in dieser Thatsache liegt, läßt sich über die unfruchtbare Thätigkeit des Mannes nicht fällen.

Bei den Schweizern gilt es, ihre wirkliche Lehre, wie sie in ihren Schriften vor Gottscheds kritischer Dichtkunst vorliegt, eingehend darzulegen und ihre Bedeutung und Tragweite für die Entwicklung der poetischen Theorie und litterarischen Kritik festzustellen. Die Frage ist zunächst die: Geben sie nur, wie Danzel meint, einzelne kritische Bemerkungen, die dann erst Gottsched unter ein allgemeines Prinzip gebracht hat, oder sind es vielmehr prinzipielle Sätze, wohl geeignet als Grundlage einer wissenschaftlichen Theorie der Dichtkunst zu dienen? Ferner: Hat Gottsched zuerst den Gedanken einer allumfassenden Poetik gefaßt, oder sind es vielmehr die Schweizer, die diese Idee zuerst aufgestellt und wirklich auch auszuführen unternommen haben? Wir sind in der Lage, diese Frage an der Hand der Quellen mit voller Sicherheit entscheiden zu können.

Zweites Kapitel.

Die Diskurse der Maler. Allgemeiner Charakter der Wochenschrift. Historisch-kritische Stellung zur deutschen Litteratur. Verhältnis zu den Franzosen und Engländern. Philosophische Grundlegung einer Theorie der Poesie. Der Geschmack. Die Poesie als Naturnachahmung. Die künstlerisch produktiven Kräfte: die wohlkultivierte Imagination; die lebhafte Neigung für einen Gegenstand. — Über den damaligen Stand der deutschen Sprache. Der Reim. Die einzelnen Dichtgattungen. — Die Vernünftigen Tadlerinnen. Abhängigkeit von den Diskursen. Verhältnis zu Bodmers litterarischer Kritik. Theorie der Dichtkunst. Die Poesie als Naturnachahmung. Die produktiven Kräfte; Betonung von Verstand und Gelehrsamkeit. Verhältnis zu den Schweizern. Stellung zur französischen Litteratur; Le Clerc und Fontenelle. — Eifer für die Reinheit der deutschen Sprache. Über die Tragödie und Komödie. — Der Biedermann.

1721 gründete Bodmer mit seinem Freunde Breitinger nach dem Muster des Spectator eine Wochenschrift unter dem Titel: „Die Diskurse der Mahlern." Sie sollte zunächst Bodmer als Organ dienen, in dem er sich über wichtigere Punkte der Moral, der Religion und was man damals Weltweisheit nannte, aussprechen, seine kritischen und ästhetischen Ansichten darlegen, und zugleich eine satirische Schilderung der herrschenden Sitten oder Unsitten geben konnte. Da ein einzelner eine solche Zeitschrift, die doch eine gewisse Mannigfaltigkeit des Stoffes und der Behandlung verlangt, nicht allein schreiben konnte, verband er sich mit Breitinger und suchte Mitarbeiter in der übrigen Schweiz zu gewinnen. Im Verlauf der Zeitschrift machen sie nach dem Vorgang des Spectator den wohl kaum ernstlich gemeinten Versuch auch die Zürcher Frauenwelt herbeizuziehen, natürlich ohne Erfolg. Auch der Versuch litterarische Kräfte aus den anderen Teilen der Schweiz für ihr Unternehmen zu gewinnen ist im ganzen an dem stark entwickelten Kantönligeist wie an dem Mangel geeigneter Persönlichkeiten und der Vorherrschaft der französischen Bildung gescheitert. Es ist das

ganz besonders für das interessante Projekt kulturgeschichtlicher Schilderungen aus den einzelnen Kantonen (Disk. III, 12) im höchsten Grad zu bedauern. Die beiden Gründer sahen sich so wesentlich auf ihre eigene Kraft angewiesen. Von 94 Diskursen sind nur je 2 von Dr. med. Zellweger in Trogen und Prof. Lauffer in Bern, 1 von Dr. jur. Zollikofer in St. Gallen — diese 3 zugleich auswärtige Mitglieder der „Cotterie" der Mahler — je 1 nach Altmann von Bern, Meister von Bayreuth und einem Ungenannten, während auf Breitinger 27, auf Bodmer 46 und auf beide gemeinsam 13 kommen[1]. Auf Mitarbeiter außerhalb der Schweiz verzichtete Bodmer von Anfang an. Wohl aber versuchte er seiner Zeitschrift auch Eingang in Deutschland zu verschaffen. Er übertrug den Vertrieb derselben dem Buchhändler Schuster in Leipzig; zugleich sandte er Exemplare an einflußreiche Persönlichkeiten, so an Wolff in Halle, Homberg in Marburg, Besser in Dresden, vielleicht auch an Brockes in Hamburg. — Der Absatz war sehr gering; Bodmer sah sich genötigt, die Zeitschrift mit dem vierten Bande in Selbstverlag zu nehmen und dann das Unternehmen mit einem höchst bezeichnenden groben Kompliment an seine Landsleute zu schließen[2]. Um so bedeutender war die intensive Wirkung in der Schweiz wie in Deutschland. Zürich zeigt eine Generation später eine so reiche litterarische Thätigkeit, eine so große Anzahl wenn auch nicht gerade bedeutender Schriftsteller, wie außer Leipzig und Berlin keine andere Stadt Deutschlands. Ebenso haben sie in Deutschland anregend gewirkt. Unmittelbar nach ihrem Eingang sehen wir in Hamburg den Patrioten und als sklavische Kopie die Vernünftigen Tadlerinnen Gottscheds in Leipzig erstehen.

Als Vorbild diente ihnen, wie sie selbst sagen, der Spectator. Im ersten Diskurs geben die Verfasser ihr Programm. Nicht an das große

---

[1] Siehe Chronick der Gesellschaft der Mahler, ed. Th. Vetter, 1887.

[2] Die auf Jördens zurückgehende Angabe, daß Bodmer 1729 eine Fortsetzung unter dem Titel: „Die Mahler der Sitten" habe folgen lassen und daß die wirklich vorhandene Schrift: „Der Mahler der Sitten 1746" eine Zusammenarbeitung beider Schriften sei, ist offenbar falsch. Bodmer spricht in der Vorrede von 1746 nur von einer Umarbeitung und Erweiterung der Diskurse und nirgends wird in den spätern Schriften der Zürcher jener angeblichen Fortsetzung von 1729 Erwähnung gethan. Der Irrtum ist vielleicht dadurch entstanden, daß sie später die Diskurse gerne als „Mahler der Sitten" zitieren, wie ja schon der vierte Teil einen ähnlichen Titel führt. Die angebliche starke Beschränkung und Beschneidung der Diskurse durch die Zürcher Zensur erweist sich nach der Chronick der Mahler als arge Übertreibung Mörikofers und Crügers, so ergötzlich einzelne Zensuren und besonders die Beschwichtigung des ersten Zensors durch „etliche Zuckerhütte" auch ist.

Publikum, sondern an den engen Kreis der sogenannten Gebildeten oder vielmehr der Gelehrten wollen sie sich wenden. Wir stoßen hier an der Schwelle unserer neueren Litteratur auf einen höchst charakteristischen Unterschied in der Art, wie sich in Deutschland und in Frankreich der Schriftsteller zu seinem Publikum stellt. Der Deutsche sieht selbst noch später in der klassischen Zeit in dem großen Publikum nur Pöbel, der Franzose kennt nur ein Volk, das allerdings verschiedene Grade der Urteilsfähigkeit besitzt; aber dieser Unterschied erscheint hier keineswegs wie in Deutschland durch Gelehrsamkeit und Stand bedingt. Als Gegenstand ihrer Abhandlungen bezeichnen sie den Menschen nach all seinen Beziehungen. „Die menschlichen Passionen, Capricen, Laster, Fehler, Tugenden, Wissenschaften, Thorheiten, ihr Elend, ihre Glückseligkeit, ihr Leben und Tod, ihre Relationen, die sie mit anderen entibus haben; endlich alles was menschlich ist oder die Menschen angeht" soll Gegenstand derselben sein. Nach dem Vorbild des Spectator, „der nicht in der affrontierlichen Meinung steht, daß das weibliche Geschlecht unkapabel zum Lesen sei und von den Büchern nur verderbt werde, als ob die weiblichen Seelen von niederer Natur als die männlichen seien", wollen sie sich besonders auch der Ausbildung des schönen Geschlechts annehmen. Ihrem Eingang in Deutschland war die zumal im Anfang ganz barbarische Sprachmengerei sehr hinderlich. Überhaupt ist der Stil unbeholfen, holprig, breitspurig; der Darstellung fehlt die leichte Übersichtlichkeit und Anschaulichkeit; dagegen besitzt sie in manchen Partien eine große Wärme und Lebhaftigkeit.

Da die Diskurse der Maler als Stammvater des so zahlreichen Geschlechts der moralischen Wochenschriften gelten dürfen, so wird ein näheres Eingehen auf sie als gerechtfertigt erscheinen, um so mehr als die bisherigen Litterarhistoriker mit ein paar allgemeinen Redensarten über sie weggegangen sind und die grundlegende Bedeutung derselben für die litterarische Kritik und die ästhetische Theorie noch nirgends richtig gewürdigt worden ist. Es gilt eben in ihnen die ersten fruchtbaren Keime eines besseren Geschmacks und einer richtigeren Anschauung über das Wesen der künstlerischen, speziell poetischen Produktion nachzuweisen.

Die Diskurse wollen die Sitten der Menschen, mit besonderer Berücksichtigung der Schweizer Verhältnisse, schildern. Sie thun das teils in allgemeinen Charakteristiken menschlicher Tugenden und Schwächen und deren Träger nach dem Vorbild von Theophrast und Labruyère, teils, in mehr satirisch als humoristisch gehaltenen, Genrebildern. Letztere sind, soweit sie Lokalzüge geben, für uns heute noch die interessantesten; doch sind auch sie breit gehalten, die charakteristischen Züge zu zerstreut,

um ein anschaulich Gesamtbild zu geben. Endlich behandeln sie allgemeine religiöse oder philosophische Fragen in Form populärer Abhandlung. Es ist dies die schwächste Partie; wir finden hier durchgängig nur für uns völlig abgethane Gemeinplätze, die damals freilich, wo man erst anfing, über derartige Gegenstände unabhängig von der Religion nachzudenken, wo das die ganze Richtung der Zeit bezeichnende Wort Popes: the proper study of man is man auch in Deutschland zur Wirklichkeit zu werden anfing, den Reiz der Neuheit besaßen. Näher darauf einzugehen erlaubt der Raum nicht, obwohl auch diese Partien nicht ohne Interesse für die Entwicklung des geistigen Lebens im Anfang des vorigen Jahrhunderts sind. Der Standpunkt ist bereits der des Eudämonismus und zwar in einer überaus bornierten Gestalt. Nach dem Vorgang der Franzosen im Gegensatz gegen die Engländer wird der Mensch in erster Linie als unselbständiges Einzelwesen aufgefaßt und auch hier ist der Gesichtspunkt ein durchaus spießbürgerlicher. Dies zeigt sich besonders in ihrer Polemik gegen den Ruhmessinn. Jede aufstrebende Zeit hält auf persönliche Geltung und auf Nachruhm. Dies Symptom erstarkenden nationalen und persönlichen Selbstgefühls finden wir erst bei Klopstock. Dagegen kündigen die neue Zeit die zahlreichen Aufsätze über Erziehung, besonders über weibliche, an. Wir treffen hier bereits die Keime der später von Rousseau mit so großem Aufwand von rhetorischem Pathos vorgetragenen Lehren. Kein Wunder: die Schweizer wie Rousseau schöpfen aus derselben Quelle, aus Lockes berühmtem Buche über die Erziehung, das in französischer Übersetzung auch in Deutschland Eingang gefunden hatte. Ebenso zeigt sich der Anbruch der neuen Zeit in den so zahlreichen Artikeln über die Unnatur der Mode in Toilette und Tracht, Schminke, Schönheitspflästerchen, Kopfputz der Damen, Zopf, Perücke, Galanteriedegen der Herren und ähnlichem.

In gleicher Weise gilt dies von dem umfangreichsten Teil, den Charakteristiken und Sittenschilderungen. Die Entwicklung des modernen Geistes beruht wesentlich in der Betonung der Subjektivität, des Rechts des Individuums gegenüber der Autorität in Staat, Kirche, Gesellschaft. Diese Richtung findet ihren klassischen Ausdruck in dem jetzt aufkommenden Eudämonismus. Damit hängt in der Litteratur die Vorliebe für das Individuelle, Charakteristische, Originale, für Charakterschilderung oder Sittenmalerei, wie man es damals nannte, zusammen. Vorbild waren hierin die Engländer. Bei uns in Deutschland sind es die Schweizer, die sich zuerst in solchen Charakteristiken versuchen. Bald sind es nach der Art von Theophrast Schilderungen allgemeiner Typen, bald wirklich individuelle Zeichnungen mit Lokalton.

Auch letztere, die allein als dichterische Leistungen gelten können, sind als solche ziemlich schwach; sie sind zu breit gehalten und dabei die Züge doch übertrieben. Und doch liegt auch hier ein überaus fruchtbarer Keim vor. Solche Versuche bilden die notwendigen Vorstudien und Voraussetzungen eines nationalen Lustspiels, wie Bodmer und später Mendelssohn dies richtig erkannt haben. Was die Diskurse hier geben, schlägt in unsere spezielle Aufgabe, die Geschichte der poetischen Theorie, nicht ein. Wir gehen deshalb darüber hinweg, so wertvoll auch gerade diese Partie für die Kulturgeschichte ist. Nur die Partien, die sich mit der litterarischen Bildung der jungen Damen beschäftigen, haben für uns einiges Interesse. Sie klagen, daß diese so wenig lesen, und stellen deshalb eine kleine Damenbibliothek zusammen. An diesem Verzeichnis fällt zunächst auf der geringe Bestand an deutschen Werken; unter 36, die empfohlen werden, sind nur 8 deutsche; es kommen hier eigentlich nur Opitz, Canitz und Besser in Betracht; sodann das völlige Überwiegen der französischen Litteratur; selbst die antiken Schriftsteller und die Engländer werden in französischer, nicht in deutscher Übersetzung aufgeführt. Wir haben hierin ein ziemlich treues Bild der damaligen litterarischen Bildung in Deutschland, wenn auch das Überwiegen des französischen Elementes in der Schweiz stärker war als in Norddeutschland.

Wir sind hiemit bereits zu der für uns wichtigeren litterarischen und kritischen Partie der Diskurse gekommen. Ihr Verdienst besteht hier darin, daß sie gegenüber dem hohlen Schwulst der Lohensteinschen und der nüchternen Prosa der Weiseschen Richtung auf Naturwahrheit, Stärke der Empfindung, Reichtum und Schwung der Phantasie, sowie auf bedeutenden Inhalt dringen. Sie setzen in dem Kampfe gegen den deutschen Marinismus allerdings nur die von Warnecke und Werenfels eingeschlagene Richtung fort; aber sie haben, so viel aus den Diskursen zu ersehen ist, beide damals nicht gekannt und sie sind es jedenfalls, die mit sicherem Blick den Kampf prinzipiell als einen Kampf der Wahrheit und Natur gegen Unwahrheit und Unnatur aufnehmen und damit eine neue Epoche des Geschmacks und des kritischen Urteils anbahnen. Sie knüpfen ihre Polemik gegen den verdorbenen Geschmack an die Romane von Lohenstein und Buchholz, noch mehr an die Gedichte von Hoffmannswaldau und Neukirch an; sie bekämpfen die verschiedenen Gestalten desselben unter den damals üblichen Namen von Schwulst, Bombast, Phöbus und Galimathias und exemplifizieren dies dann vielfach an zahlreichen Stellen derselben. Ebenso eifern sie gegen die eitlen Künsteleien einer inhaltsleeren Poesie, gegen das, was sie Wortspiele im weitern Sinne nennen, Anagramme, Eteostticha, bouts

rimez, rondeaux, Echo, Akrosticha u. ähnl. Erkennt man das Verdienst dieser ihrer Polemik gegen den Lohensteinschen Schwulst wohl allgemein an, so wirft man ihnen dagegen vor, daß das, was sie dem entgegenstellen, selbst nicht viel besser sei; insbesondere verargt man ihnen, daß sie den nüchternen Opitz und noch mehr, daß sie die Hofdichter Canitz und Besser als Ideale inhaltsvoller und naturwahrer Dichtung aufstellen. Aber wenn sie doch den deutschen Marinisten deutsche Dichter entgegenstellen wollten, so stand ihnen außer jenen obengenannten nur etwa noch Fleming zu Gebot; denn Günthers Gedichte waren noch nicht erschienen. Unter den seitherigen weltlichen Dichtern überragt doch an Einfachheit und Natürlichkeit, an Formvollendung, an Mannigfaltigkeit der poetischen Thätigkeit Opitz alle andern. Auch Leibnitz verehrt in ihm den größten Dichter der Nation. Befremdlicher mag uns das Urteil über Canitz und vollends Besser erscheinen. Bei letzterem, der damals noch lebte und eine einflußreiche Stellung einnahm, wirkten wohl persönliche Gründe mit. Bodmer verstand es, wie Gottsched, Reklame zu machen und um einflußreiche Gönner zu werben. So dediziert er denn Besser den dritten Teil der Diskurse und wirbt auch sonst, wiewohl vergeblich, um seine Gunst. Indes rühmt er an ihm doch nur Schlachtschilderungen und ganz besonders sein Gedicht auf seine verstorbene Frau. Dieses genoß damals, wie das gleichartige von Canitz, eines allgemeinen großen Ruhmes. Canitz lobt er viel uneingeschränkter, doch ist es auch bei ihm vorzugsweise das Trauergedicht auf seine Frau, auf das er immer wieder zurückkommt. — Für Opitz hat Bodmer von Jugend auf eine große Zuneigung besessen; er selbst erzählt in den Diskursen, daß er ihn stets mit auf das Land nahm und das Landleben an der Hand von seinem „Vielgut“ und „Zlatna“ als echter Philister genoß. Eine gewisse geistige Verwandtschaft zwischen beiden Männern ist allerdings vorhanden; gemeinsam ist ihnen die nüchterne Verständigkeit, die Vorliebe für Reflexion und rhetorisches Pathos, jener schlechte Notbehelf aller dichterischen Halbtalente, endlich der Sinn für Natur und Landleben, den nur keiner von ihnen einfach natürlich auszusprechen weiß. Bodmer schätzt an Opitz in erster Linie seine Natürlichkeit und nennt ihn mehrfach mit einem von Opitz selbst entlehnten Ausdruck den Bruder der Natur. Er beschäftigt sich in drei Diskursen eingehend mit ihm: I, 19, wo er an ihm im Gegensatz zu Menantes die Erfordernisse eines guten Dichters entwickelt; II, 1, wo ihm der Schatten von Opitz erscheint und er dann eine landschaftliche Schilderung nach Art von dessen Hercynia giebt, und besonders II, 21, wo eine Vergleichung von Opitz mit Hoffmannswaldau, Neukirch und Lohenstein angestellt wird; IV, 17 kommt er noch einmal auf ihn im

Gegensatz zu Hoffmannswaldau zurück. Die wichtigste Stelle ist I, 19. Der Vorzug von Opitz wird darein gesetzt, daß er die Natur mit den ihr zukommenden Farben und in der ihr eigenen Gestalt male, und daß er anmutig, delikat und hoch schreibe, was eben aus seiner treuen Naturnachahmung folge. Bodmer findet bei Opitz im Gegensatz gegen die Vertreter des Schwulsts Naturwahrheit und reiche Mannigfaltigkeit der Darstellung, bedingt durch seine reiche und wohlpolierte Imagination wie durch die Lebhaftigkeit und Stärke seiner Empfindung. Wir werden auf diesen wichtigen Diskurs, der bereits die Grundgedanken seiner spätern Theorie enthält, noch besonders zurückkommen.

Kein so sicheres Urteil bekundet Bodmer auf dem Gebiet der französischen Litteratur. Auf die großen französischen Tragiker kommt er gar nicht zu sprechen. Für diese höchste Gattung der Poesie blieb ihm sein Leben lang der Sinn verschlossen. Dagegen führt er öfter Boileau an, dessen Art poëtique für ihn wie für die ganze Zeit kanonische Geltung hat; auch seine Satiren und Oden führt er an. In Diskurs II, 5 giebt er eine Übersetzung von A. P. II, 1—72, die Stelle über Idyll, Elegie und Oden. Für die Unsicherheit und Unreife seines damaligen Geschmacks bezeichnend ist seine Ansicht, „Fontenelles vernünftiger und delikater Diskurs über die Ekloge" bilde den besten Kommentar zu der obigen Boileaustelle; er sei ganz auf dem Grund der Natur aufgebaut. Die willkürliche, unwahre Vermischung verfeinerter Empfindung und salonmäßigen Ausdrucks mit der Scenerie des Schäferlebens bemerkt Bodmer nicht. Richtiger tadelt er an den Romanen der Scudery mit Boileau die Modernisierung der antiken Helden und des antiken Lebens.

Von den Engländern kennt er nur den Spectator und Locke über die Erziehung, beide in französischer Übersetzung. Milton und Shakspeare nennt er noch nicht, obwohl der Spectator beide erst wieder recht in Mode gebracht hatte. Von beiden war noch keine französische Übersetzung vorhanden.

Noch wichtiger als die kritischen sind die ästhetisch-theoretischen Partien der Diskurse, sofern sie bereits die Grundgedanken ihrer späteren Lehre enthalten. Sie sind wie jene sämtlich von Bodmer; nur II, 21 gegen Metaphern 2c., III, 19 über die Fabel und IV, 15 Bibliothek für das Frauenzimmer sind von den beiden Freunden gemeinsam. In der ausgereiften Kunstlehre der Schweizer sind besonders bemerkenswert: die Lehre vom Geschmack, sofern sie ihm nicht bloß objektive Gültigkeit, sondern sogar eine bis ins einzelne gehende Demonstrierbarkeit zuschreiben; sodann die Lehre, daß die Poesie eine Art Malerei sei; ferner, daß sie eine ars popularis, d. h. für die Menge das sei,

was für die Gebildeten die Weltweisheit; ferner die Ansicht, daß die Äsopische Fabel, die Wunderbares und Lehrhaftes so glücklich verbinde, eine ganz besonders wichtige und hohe Gattung der Dichtkunst sei; endlich die Lehre, daß in einer reichen und wohlkultivierten Imagination und in starker Empfindung die eigentliche schöpferische Kraft des Dichters wie des Künstlers überhaupt beruhe, und endlich die Lehre vom idealisierenden Verfahren mittelst der abstractio imaginationis. Letztere ausgenommen werden in den Diskursen bereits alle diese Punkte behandelt und außer der Lehre vom Geschmack auf die gleiche Weise wie später entschieden.

Ihre Richtung auf Natürlichkeit, auf nüchterne Verständigkeit zeigt sich auch in ihrem Geschmack im allgemeinen und ihren ästhetischen Urteilen insbesondere; am bemerkenswertesten da, wo sie auf das Gebiet der bildenden Kunst übergehen. So in ihrer Polemik gegen den „gotischen Geschmack." Seit die italienische Renaissance die großartige organische Spitzbogenarchitektur mit dem Schimpfnamen Gotik belegt hatte, kam auch in Frankreich und Deutschland die Bezeichnung gotisch als Inbegriff aller Geschmacklosigkeit und Unvernunft auf dem gesamten Gebiete der Kunst, nicht bloß auf dem der Architektur auf. Und zwar findet sich dies bis Mendelssohn und Herder. Erst dem genialen jungen Goethe ist bei dem Anschauen des Straßburger Münsters die Herrlichkeit dieses ebenso phantasievollen wie konstruktiv großartigen Stils aufgegangen. Da wir hier eine für die drei ersten Vierteile des vorigen Jahrhunderts so bezeichnende Geschmacksrichtung vor uns haben, so ist es wohl der Mühe wert, hier aus der ersten Quelle eine Charakteristik dieses Geschmacks zu geben. Die gotischen Zierate der Züricher Münstertürme, sagt der Verfasser in seiner Polemik gegen die Spitzen, stellen uns tausend ungerade und ungeheure Züge und Lineamente vor, die kein Original in der Natur haben; sie sind die unförmliche Geburt einer Phantasie, die allen Regeln feind ist (Diskurs II, 17). Die Hauptstelle findet sich Diskurs II, 22. „Diese gothischen Säkula der Ungeschicktheit hatten die Proportion der Natur verwahrloset und aus der Acht gelassen, ihre Gebäude machten die seltsamsten Figuren, die man weder rund noch oval noch pyramidal nennen kann; wir bewohnen annoch diese gothischen Schlösser der Alten und wir verrichten den Gottesdienst in denen Tempeln, die sie aufgethürmt haben. Es scheint, daß sie selbige mit Fleiße gebauet haben, uns durch die unnatürliche Extravaganz, die wir darin finden, ein Gelächter zu erwecken. Diese phantastischen Baumeister haben die Schönheit eines Gebäudes in seiner ungemessenen Größe und seinen ungeheuren Zierrathen gesucht. Wie nun diese gothische Architektur von der wahren Masse der Natur

abgewichen, also führete die ausschweifende Phantasie sie auch von einem Wechsel zu dem anderen und so weit, daß ein jedes Haus, das neu gebauet ward, eine neue Mode der Figur und der Zierrathen observirte, welche sich durch ihre Seltsamkeiten rekommendirte. Man hat sich seit einem Säkulo von der gothischen Krankheit zu bauen erholet, die wahre Proportion der Natur ist wieder gefunden worden und zu gleicher Zeit hat die Veränderung der Moden zu bauen aufgehöret; die heutigen Gebäude behalten durchgehend die gleiche Form der natürlichen Schönheit." Dies also ist das Kunstverständnis, das Bodmer aus Italien mitgebracht haben soll. Nicht etwa die Renaissance-Architektur ist sein Ideal, sondern der armselig nüchterne, jeden Schmucks wie jeder Gliederung entbehrende Baustil des 18. Jahrhunderts; Baudenkmale, die uns heute noch mehr als alles andere den völlig schönheitsbaren, nüchternen Geschmack jener Zeit vor Augen stellen, und die das rechte Seitenstück zu der deutschen Poesie vor und noch ein gut Stück nach Klopstock bilden.

Wichtiger ist für uns die Frage, ob dem Geschmack Objektivität und Allgemeingültigkeit zukommt, oder ob er etwas rein Subjektives ist. Später hat sich Bodmer sogar für die Demonstrierbarkeit desselben ausgesprochen. In den Diskursen wird die Frage nur erst gestreift und nur in Bezug auf die lebendige, körperliche Schönheit behandelt[1]. Die Natur, erfahren wir hier, bildet nichts Häßliches, sie begeht keine Fehler; alle Menschen sind gleich schön, da sie alle von der Hand einer großen Meisterin, der Natur, kommen. Zur Schönheit ist auch ein schönes Gemüt notwendig erforderlich; ohne ein solches ist die schönste Gestalt nicht schön. Die Begründung jenes ersten Satzes ist für die damalige Zeit überaus bezeichnend. Wenn alle die gleiche Meinung von der Schönheit hätten, so wäre es um die menschliche Gesellschaft geschehen; denn alle würden einer einzigen Person nachlaufen, und es würde ein allgemeiner Streit um ihren Besitz entstehen. Darum müssen wir die gütige Vorsehung des Schöpfers bewundern, der uns so ungleiche Begriffe von der körperlichen Schönheit gegeben hat. Die Anwendung auf die sonstigen Naturschönheiten, oder die auf das Kunstschöne wird nicht gemacht, ergiebt sich aber von selbst. Die Schönheit ist somit etwas Objektives; alle Gegenstände sind gleich schön, d. h. der Begriff der Schönheit fällt mit dem der relativen Vollkommenheit zusammen; aber der Geschmack ist etwas Individuelles, rein Subjektives. Wir erblicken in dieser Nebeneinanderstellung der Objektivität der Schönheit und der Subjektivität des Geschmacks und noch mehr in der

[1] Diskurs III, 25, von Bodmer.

Beiziehung des schönen Gemüts als Erfordernis der vollen Schönheit noch die große Unreife ihres damaligen Standpunktes.

So ziemlich am bekanntesten ist ihre Auffassung der Poesie als einer Art von Malerei. Es ist das ein bekannter, aus dem Altertum entlehnter Gemeinplatz und in der weiteren Ausführung einer der schwachen Punkte ihrer Theorie, der nur dadurch wirklich fruchtbar geworden ist, daß diese falsche Auffassung der Poesie Lessing zu seiner epochemachenden Untersuchung über die Grenzen der Poesie und Malerei veranlaßt hat. Den bekannten Ausspruch des Simonides, daß die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie sei, giebt schon Opitz in seinem Gedicht an den Maler Strobel wieder. Das allbekannte Horazische ut pictura poësis setzt Dubos seinen Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture 1719, und zwei Jahre später, unabhängig von ihm, Bodmer dem Diskurs I, 20 als Motto vor. Er stellt hier zunächst Poesie und zeichnende Künste neben einander, zieht aber nachher doch auch die Skulptur bei. Gemeinsam ist all diesen Künsten, lehrt er, die Naturnachahmung; ihr Wesen besteht darin, „daß sie die Natur zum Muster nehmen, studieren, kopieren, nachahmen.“ Was keinen Grund in der Natur hat, kann nicht gefallen; als Beleg hiefür führt er die Stelle Horaz A. P. 1—13 an, die auch zu dem eisernen Citatenbestand jener Zeit gehört. Auch das Häßliche, das Schreckliche, das Abscheuliche gefällt in der Nachahmung. Aristoteles, meint er, bemerke indes mit Recht, daß dies Ergötzen nicht direkt von dem Objekte komme, das uns „vorgemahlet ist“, sondern von der Reflexion, d. h. von der reflektierenden Vergleichung des Nachbildes mit dem Original und der Wahrnehmung seiner wohlgetroffenen Ähnlichkeit, was uns als etwas Fremdes und Neues erscheine und dadurch gefalle. Das Gemeinsame dieser Künste besteht somit nach Bodmer in der treuen Nachahmung der Natur. Verschieden sind sie in der Ausführung. Bodmer versteht aber darunter nur die Verschiedenheit des Materials, das sie verwenden. Die eine bedient sich der Worte, die andere des Pinsels und der Farben, die dritte des Holzes und der Steine. Das andere Moment des Aristoteles, daß sie auch in der Art der Nachahmung verschieden sind, übergeht er ganz; dagegen hebt er das dritte Moment, die Verschiedenheit der Objekte, richtig hervor. Malerei und Skulptur können nur die sichtbaren Gegenstände darstellen. Die Poesie dagegen hat ein viel weiteres Gebiet. Sie vermag, wie er aus dem Spectator gelernt hat, die Gegenstände aller Sinne — selbst Chimären, groteske Figuren und Caprizzi, fügt er Diskurs III, 21 hinzu — und vor allem Empfindungen und Gedanken auszudrücken. Bis zu einem gewissen Grad können dies

allerdings die beiden andern auch, sofern man aus Physiognomie, Geberden und Stellung der dargestellten Personen auf ihre Gemütsbewegungen und Gedanken schließen kann. Aber der Skribent vermag das mit einem Worte besser auszudrücken, als der Maler mit vielen Bildern. Wie will z. B. der letztere die Charakteristik des Catilina bei Sallust wiedergeben? Er müßte jede Eigenschaft durch ein eigenes Bild ausdrücken und die Darstellung würde doch noch zweideutig bleiben. Dagegen haben Malerei und Skulptur den Vorzug, daß ihre Bilder einen weit stärkern Eindruck machen, da das Gegenwärtige mehr Macht über uns hat als das Entfernte und Vergangene. Eine weitere Ausführung findet sich in den Diskursen III, 21 und IV, 17; der erstere ist von Bodmer, der zweite von ihm und Breitinger gemeinsam, die kurze, hieher gehörige Stelle wohl auch von Bodmer. Der Wert einer poetischen Darstellung wie eines Gemäldes, erfahren wir auch hier, besteht in der vollkommen treuen Wiedergabe der Natur; die höchste Leistung der Kunst ist es, wenn wir das Original selbst vor Augen zu haben glauben. Als Beispiel führt er schon hier, wie später Breitinger, die zu einem Gemeinplatz gewordene Anekdote von Zeuxis an, der die Trauben so natürlich malte, daß die Vögel danach flogen. Auch der Wert der poetischen Malerei ist bedingt durch ihre Naturtreue. Die Feder des Schreibers ist der Pinsel, mit dem er in das große Feld der Imagination malet und die Worte sind die Farben, die er so wohl zu vermischen, zu erhöhen, zu verdunkeln und auszuteilen weiß, daß ein jeder Gegenstand in derselben seine lebhafte und natürliche Gestalt gewinnt. Noch bestimmter wird Diskurs IV, 17 die photographisch treue Wiedergabe der Wirklichkeit verlangt: Dichter wie Maler dürfen weder einen Zug des Originals auslassen, noch einen hinzufügen. Ein Keim richtigerer Einsicht zeigt sich darin, daß Bodmer (III, 21 und noch mehr IV, 17) sagt, daß Dichter und Maler nicht unmittelbar nach der Natur schildern, daß sie vielmehr, ehe sie Pinsel oder Feder ergreifen, sich in ihren Köpfen die Idee, die die Dinge in ihnen erwecken, in richtige Ordnung bringen. Er ahnt also wenigstens, daß das Kunstwerk eine Schöpfung der frei gestaltenden Phantasie, nicht ein photographischer Abdruck der äußern Wirklichkeit ist, wie dies schon Scaliger erkannt und weit bestimmter und treffender ausgesprochen hat[1]. Aber das Haften an der hergebrachten Auffassung zeigt sich in der Voraussetzung, daß dieses innere Phantasiebild ein photographisch treuer Reflex der Wirklichkeit sei. Dies hängt damit zusammen, daß

[1] Per poesin reflectitur anima in se ipsam atque promit e cælesti suo penu quod divinitatis inest Poet. I, c. 2. p. 4, c.

Bodmer hier wie später, wenn auch nicht prinzipiell, so doch faktisch die beschreibende Poesie im Auge hat, wie dies durch die zitierten und besprochenen Stellen von Opitz und Hoffmannswaldau bestätigt wird.

Was Bodmer über das Verhältnis von Poesie und Malerei giebt, ist eine freie, aber auch sehr einseitige und beschränkte Verarbeitung bekannter und allgemein zugänglicher Quellen, die er selbst angiebt oder wenigstens andeutet. Diese sind Horaz, Aristoteles, Opitz und die Spectatorartikel 411—421. Dubos, an den zunächst zu denken wäre, kannte er damals noch nicht. Wollten wir nach einer äußeren Veranlassung zu dieser vergleichenden Zusammenstellung suchen, so dürfte sie eher in dem von ihm selbst angeführten Gedicht von Opitz an den Maler Strobel als in der Schrift von Dubos zu finden sein. Allerdings erinnert der Grundgedanke stark an die Ausführung von Dubos I, Sect. 40. Aber Bodmer schweben hier, wie sich aus dem Texte deutlich ergiebt, die bekannten Worte des Horaz vor:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus....

Die Dubos eigentümliche Ausführung, daß auch die Gebiete der Poesie und der Malerei an sich schon verschieden seien, woran dann später Mendelssohn und Lessing anknüpfen, kennt Bodmer nicht. Nirgends in den Diskursen, noch in der Schrift über die Einbildungskraft zeigt sich irgend eine Bekanntschaft mit ihm. In dem Briefwechsel über die Natur des Geschmacks, wo Conti den Grundgedanken von Dubos über die Ursache des Ergötzens an tragischen Gegenständen vorträgt, verhält sich Bodmer ablehnend dagegen. Angeregt ist Bodmer zu seiner Vergleichung wohl von Opitz; daß er diese aber zu einem Grundpfeiler seiner Kunsttheorie gemacht hat, das ist sein Verdienst oder sein Mißgriff — wie man es nennen will. Entlehnt hat er manches aus den Spectatorartikeln, besonders den Gedanken, daß die Poesie alles, was die Malerei, daneben aber auch noch Empfindungen und Gedanken, selbst irreale Wesen, Chimären und Caprizzi darstellen könne. Aber einem vollen Verständnis Addisons war er noch nicht gewachsen; sonst hätte er aus ihm wie auch aus Aristoteles entnehmen müssen, daß die künstlerische Wiedergabe der Wirklichkeit keineswegs in der photographisch genauen Kopierung derselben, sondern in der Auswahl und Steigerung der charakteristischen und wirksamen Züge besteht. Erst Breitinger hat später in seinem Hauptwerk durch die Lehre von der abstractio imaginationis diese Lücke des Systems ergänzt.

Als Absicht der Poesie ist natürlich das prodesse und delectare selbstverständliche Voraussetzung. Über die Art der moralischen Wirkung spricht sich Bodmer Diskurs I, 21 eingehend aus. Die räsonnierende

Moral vermag wohl den Verstand zu erleuchten und bei ruhigem Gemüte oder, wo das Temperament damit im Einklang ist, auch den Willen zu bestimmen. Aber einem widerstrebenden Temperamente und den Leidenschaften gegenüber erweist sie sich als ohnmächtig. Ganz anders wirken die Exempel, wie die Poesie sie bietet. Sie wenden sich an die mächtigsten Passionen des Menschen, an seine Selbstliebe und seinen Ehrgeiz, und haben so weit mehr Kraft, um Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster einzuflößen. Ruhmreiche Schilderungen regen die Ämulation zur Nacheiferung an, satirische Schilderungen halten uns einen Spiegel der eigenen Fehler vor und erregen so einen Abscheu vor denselben. Daß das Beispiel kräftiger wirkt als abstrakte Lehre, ist ein Gemeinplatz aus dem Altertum. Daß aber Bodmer der Poesie — Diskurs I, 21 bildet den Abschluß seiner Kunsttheorie — diese Stelle in der Ökonomie des geistigen Lebens zuweist und noch mehr die Art, wie er es thut, bildet den Ausgangspunkt der späteren tiefergehenden Erörterungen bei Mendelssohn, Sulzer und Schiller.

Wir haben in den Diskursen, von der litterarischen Kritik abgesehen, mehr den Reflex der noch ziemlich dürftigen Lektüre, als selbständige, auf eigener Beobachtung und Nachdenken beruhende Ideen. Aber Bodmer und später Breitinger sind doch die ersten, die diese verwickelten Fragen in Deutschland eingeführt und zur Diskussion gebracht haben. Sie haben im Unterschied von Gottsched von Anfang bis zuletzt auf die besten Quellen zurückgegriffen und das Entlehnte mehr oder weniger selbständig verarbeitet. Es ist das gleiche Verhältnis wie bei unserer neueren Litteratur überhaupt: die Anregung kommt von außen, in der Theorie wie in der Produktion, aber auch nur die Anregung. Dies Fremde innerlich verarbeitet, selbständig fortgebildet, vertieft und in eine abschließende Fassung gebracht zu haben, ist das Verdienst der Deutschen; es ist die fortschreitende Arbeit der Schweizer, der beiden Schlegel, Mendelssohns und Lessings. Die geschichtliche Bedeutung der Schweizer, zumal Bodmers, beruht eben darin, diese eigenartige Denkarbeit der Deutschen eröffnet zu haben.

Dies gilt ganz besonders von der Untersuchung über die bei der künstlerischen Produktion thätigen Kräfte, wo Bodmer das Gegebene weit selbständiger und eigenartiger verarbeitet. Er führt sie im Zusammenhang mit der über das Verhältnis von Poesie und Malerei. Zwei Stücke, sagt er Diskurs I, 19, sind für den Dichter wie für den Künstler überhaupt notwendig. Zuerst eine reiche und wohlkultivierte Imagination. Der Dichter muß seine Einbildungskraft bereichern, dadurch daß er möglichst viele Sachen durch die eigene Erfahrung und durch Lesen zusammenträgt, ferner dadurch, daß er die Dinge möglichst

genau und besonders von der Seite ansieht, von der sie am besten in die Imagination fallen. Dies ist aber bedingt durch ein zweites Erfordernis, eine starke und lebhafte Empfindung. Nur wer ein lebhaftes Interesse für eine Sache hat, für sie passioniert ist, wird sie auch genauer betrachten, fassen und wieder darstellen können. Was man selbst empfindet, kann man auch deutlich darstellen. Die Leidenschaft wird uns alle Figuren der Rhetorik auf die Zunge legen, ohne daß wir sie studieren. Eine also bereicherte und wohlkultivierte Imagination ist eine bleibende Fundgrube für den Dichter; sie führt ihm jederzeit die früheren Bilder der Dinge wieder vor; sie versetzt ihn jederzeit wieder in den früheren Affekt. Jeder Dichter vermag sogar mit ihrer Hilfe sich in die Lage anderer zu versetzen und die Worte und das Gebaren derselben in einem bestimmten Affekt sich zu vergegenwärtigen und somit auch naturwahr darzustellen. Wiefern letzteres der Fall ist, wird hier leider nicht weiter ausgeführt, wohl aber in der Schrift über die Einbildungskraft darein gesetzt, daß seine Einbildungskraft ihn in die Person dieser andern verwandelt. Eben die heftige Passion, mit der ein Poet für die Materie seines Gedichts eingenommen ist, oder die gute Imagination, durch die er eine Sache sich wieder vorstellen oder einen Affekt annehmen kann, macht das Wesen der poetischen Begeisterung aus. „Wenn er also erhitzet ist, so wachsen ihm so zu sagen die Worte auf der Zunge, er beschreibet nichts, als was er siehet, er redet nichts, als was er empfindet, er wird von der Passion fortgetrieben nicht anders als ein Rasender, der außer sich selbst ist und folgen muß, wohin ihn seine Raserei führet." Wir haben hier die aus dem Altertum überlieferten, seit Vida herkömmlichen Phrasen, die solange anhielten, bis eine wirkliche Dichtung den Blick für das wirkliche künstlerische Verfahren erschloß.

Wie die lebhafte und reiche Imagination das Hauptstück bei der dichterischen Produktion ist, so ist es auch bei dem Leser und Zuhörer und Beschauer die Imagination, die das Kunstwerk in sich aufnimmt. „Ein Schreiber bearbeitet sich, heißt es Diskurs III, 21, daß er die Imagination seiner Leser mit Gedanken anfülle, das will sagen, wenn wir uns in dem Cartesianischen Stylo ausdrücken wollen, daß er in ihre Imagination Bilder der Sachen mahle. Die Imagination des Lesers ist der Plan oder das Feld, auf dem er seine Gemälde entwirft. Sie ist in der Geburt des Menschen leer, wie ein Stück weißes Zeug oder ein gehobeltes Brett, aber fähig alles dasjenige zu fassen, was ihr darauf vorstellen wollet; sie ist so geraum, daß sie fassen mag, was immer die Natur hervorbringen mag, ja auch daneben eine Menge Chimären, groteske Figuren und Caprizzi." An einer andern Stelle

wird diese Lehre von der tabula rasa dann dahin weiter ausgeführt, daß die Menschen bei der Geburt geistig völlig gleich seien, daß nur das Temperament einen gewissen Unterschied begründe, daß aber alle wirklichen geistigen Unterschiede nur eine Folge der ungleichen Erziehung seien. Seltsam ist, daß Bodmer hier wie später in stylo Cartesiano zu sprechen vermeint, während er doch Lockes Buch über die Erziehung, das er in französischer Übersetzung kannte, ausschreibt. Diesen Lockeschen Standpunkt hat Bodmer auch noch später, als er Leibnitzianer geworden zu sein vermeinte, festgehalten.

Wir haben in der Lehre von der Poesie als einer Art Naturmalerei und noch mehr in der Lehre von der reichen und wohlpolierten Imagination und dem lebhaften Affekt zu einem Gegenstand, als den das dichterische Genie konstituierenden Momenten, bereits die Grundlagen ihrer Kunsttheorie, die Bodmer in der Schrift über die Einbildungskraft und die poetischen Gemälde unermüdlich, vielfach wörtlich wiederholte. Auch in der Lehre von der Imagination und dem lebhaften Affekt für einen Gegenstand oder von der poetischen Begeisterung giebt er nur die bekannte Lehre Wolffs von der Einbildungskraft und die aus dem Altertum überlieferte Ansicht, daß der Dichter und Redner von seinem Gegenstand selbst ergriffen sein müsse. Aber er giebt es doch in eigener Formulierung; denn die Spectatorartikel boten ihm hierin nur eine allgemeine Anregung, nicht das Material der Ausführung[1]. Für die Entwicklung der deutschen Litteratur war es jedenfalls eine That, daß er Phantasie und Begeisterung wieder in ihre Rechte einsetzte.

Ehe wir zu der Darstellung der Lehre von den einzelnen Dichtungsgattungen übergehen, wollen wir noch die wenigen aber bedeutsamen Bemerkungen über die deutsche Sprache geben. Bodmer tadelt den verschlungenen, dem Charakter der deutschen Sprache ganz widerstrebenden Bau des Satzes; er verlangt eine einfache, übersichtliche, aus einem Hauptsatz und wenigen Nebensätzen bestehende Periode. Wichtiger ist, daß er ähnlich, wie einst die Plejade und noch Fenelon in Frankreich, die Armut der deutschen Sprache für die Weiterentwicklung der Litteratur erkennt und beklagt. Die Schuld daran findet er mit Recht in erster Linie darin, daß die Gelehrten, die eigentlichen Hüter und Mehrer der Sprache, sich des lateinischen Idioms bedienen und die eigene Sprache vernachlässigen. Die Franzosen, sagt er, haben ihre Sprache bereichert, indem sie die schönsten Worte aus dem Deutschen, Griechischen und

[1] Später haben sie daraus weit mehr, z. B. die Einteilung des Ästhetischen in das Große, Neue und Schöne, die starke Betonung des Neuen entlehnt.

Lateinischen entlehnten. Wenn geschickte, gedankenreiche Leute anfangen würden, sich der deutschen Sprache zu bedienen, so würden sie sich gezwungen sehen neue Worte zu bilden und so die Sprache zu bereichern[1]. Später, in der von reiferem Urteil zeugenden Vorrede zu Breitingers kritischer Dichtkunst und sonst, liefert Bodmer eine Ergänzung zu obigem, indem er als weitere Quelle der Sprachbereicherung neben der originalen Wortschöpfung die Benützung guter, bezeichnender Worte aus den Dialekten empfiehlt. Jedenfalls steht Bodmer schon in den Diskursen an Einsicht in das Wesen und die Entwicklung der Sprache überhaupt und insbesondere in den Stand und das Bedürfnis der damaligen deutschen Sprache weit über Gottsched. Dagegen zeugt von geringem Verständnis wie von seiner Abhängigkeit von den Modernen in Frankreich seine Polemik gegen den Reim, in die er sich später völlig verrannt hat, obwohl er selbst ihn vielfach verwendet. Es fehlte ihm, wie seine eigenen mehr als holprigen Gedichte bezeugen, aller Sinn für Rhythmus. In Diskurs II, 7 meint er, der Unterschied der Poesie von der Prosa bestehe nur in der reichen Dichtung und in der Skansion des Verses; die Reime seien nichts anderes als ein kahles Geklapper gleichtönender Endbuchstaben, was uns von der barbarischen Poeterey unserer Alten, die die Kunst zu töten besser verstanden, als die Kunst einen vernünftigen Einfall in einen guten Vers zu treiben, angeerbt sei. Die Reime sind nach ihm eine Art „Exkremente" von der gleichen Qualität wie die Bärte, denen er ebenfalls totfeind ist. Unbegreiflich ist es, wie Bodmer, ein Verehrer und Kenner von Opitz, je glauben konnte, unsere Sprache sei wie die klassischen eines quantitierenden Metrums fähig. Was er sonst noch gegen die Reime anführt, die Gewalt, die sie den Gedanken anthun sollen und dergleichen, zeigt seine Bekanntschaft mit der einschlägigen Behandlung der Reimfrage bei den Franzosen.

Auf die einzelnen Dichtgattungen haben sich die Schweizer, die Fabel, ihre Lieblingsdichtung, und gelegentliche Bemerkungen zu Contis Theorie der Tragödie ausgenommen, nie näher eingelassen. In den Diskursen dürfen wir dies zum voraus nicht erwarten. Denn dies setzt eine weit umfassendere Lektüre und dadurch bedingte reifere Einsicht voraus, als so junge Leute besitzen konnten. Sie äußerten sich zunächst über die Schäferpoesie[2]. Ihr Ideal hierin sind die galanten Eklogen Fontenelles, und nach diesem Maßstab finden sie die deutschen bald zu vornehm, bald zu gemein gehalten. Auch in der Theorie schwören sie auf Fontenelle. Wir sehen, wo es im speziellen darauf ankommt dem

[1] Diskurs I, 6, Schluß.
[2] Diskurs II, 5.

neuen Prinzip der Naturwahrheit Geltung zu verschaffen, zeigen sie sich noch völlig unsicher. In betreff der Ode wiederholen sie nur die bekannte Definition von Boileau, die ja in ganz Europa kanonische Geltung erlangt hatte. — Eingehender verbreiten sie sich über die Äsopische Fabel. Der einschlägige Diskurs III, 19 ist von Bodmer und Breitinger gemeinsam. Wir treffen schon hier die Grundgedanken ihrer späteren Theorie: die Fabel ist eine symbolische Moral; das Vergnügen, das sie unserer Imagination gewährt, beruht in der Seltenheit und Neuheit der Personen, die darin auftreten. „Die Fabel führt uns gleichsam in eine neue Welt; sie eröffnet uns das Kommerzium mit den Thieren und den leblosen Geschöpfen selbst, sie ist unser Dolmetsch! Ich sehe in der Fabel nichts anderes, als eine Komödie, in der die Thiere die actores oder Personen sind. Nun ist leicht zu ermessen, wie kuriös, rar und lustig die Idee einer solchen Komödie sei.“ Ein weiterer Vorzug der Fabeln ist, daß sie uns die beschämende Wahrheit vorhalten, daß wir mit all unsern vermeinten Vorrechten nicht gescheiter handeln als Kreaturen, die wir gewohnt sind sehr niedrig zu setzen, und endlich, daß sie uns unter fremden Namen die eigenen Fehler vorhalten. Die Fabel dient vor allem zur Belehrung von solchen Leuten, deren Verstand zu den philosophischen Raisonnements zu schwach ist. Für die Darstellung stellt der Verfasser die herkömmliche Forderung auf, daß die auftretenden Tiere ihrem natürlichen Charakter gemäß gehalten werden. Sein Ideal sind die frostigen Fabeln Lamottes, die er höher stellt als die von Lafontaine, nicht bloß „wegen ihrer schönen und delikaten Expression“, sondern auch weil sie seine eigene Erfindung seien, während das Verdienst Lafontaines einzig in der Erzählung beruhe, — bekanntlich hat man damals in Frankreich allgemein ganz entgegengesetzt geurteilt. In Deutschland hat erst Mendelssohn das Richtige erkannt. Mit dieser falschen Theorie stimmt denn auch die spätere falsche Praxis Bodmers, der als Hermann Axel sein schales, angeblich selbst erfundenes Zeug den Lessingschen Fabeln entgegensetzen zu müssen glaubte.

Schon hier in den Diskursen tritt uns die Thatsache entgegen, daß die schwache Seite der Schweizer, wie später auch Baumgarten-Meiers, selbst Mendelssohns und auf dem Gebiet des Epos und der Lyrik selbst noch Lessings, die mangelnde Einsicht in das Wesen und den unterscheidenden Charakter der einzelnen Dichtgattungen ist. Ihre Stärke ruht in der Untersuchung der allgemeinen Prinzipien und der psychologischen Voraussetzungen der Dichtkunst.

Aus unserer bisherigen Darstellung erhellt die fundamentale Bedeutung der Diskurse für die Geschichte unserer zweiten klassischen

Litteraturperiode, sofern sie zuerst für die Kritik wie für die Theorie eine feste Grundlage schaffen. Die Schweizer sind es, die gleichsam instinktiv geleitet von der anhebenden Richtung auf Wahrheit und Natur, auf Vertiefung und Verinnerlichung zuerst für die Poesie nach der Seite des Ausdrucks Wahrheit und Lebendigkeit und daneben einen reichen und bedeutenden Inhalt verlangen und diese Forderung zum kritischen Maßstab für die seitherige deutsche Dichtung machen; sie sind es, die so zuerst bewußt und prinzipiell den Kampf gegen den im großen Ganzen noch immer mehr oder weniger herrschenden deutschen Marinismus und seine Vertreter aufnehmen, sich freilich begnügen müssen, als Vertreter einer einfältigen, wahren und gehaltvollen Poesie Opitz und Canitz und selbst Besser aufzustellen. — Sie sind ebenso die ersten, die die Diskussion kunsttheoretischer Fragen auf wissenschaftlicher Grundlage in Deutschland eingeführt haben. Sie eröffnen die Untersuchung der Frage über die Objektivität der Schönheit und die Allgemeingültigkeit des Geschmacks, wenn auch noch in sehr unreifer Weise; ferner über das Wesen der Poesie, zunächst im Verhältnis und im Vergleich mit der Malerei. Noch bedeutender ist, daß sie auch auf die Untersuchung der bei der künstlerischen, speziell dichterischen Produktion thätigen Kräfte eingehen und als solche richtig eine reiche und künstlerisch gebildete Phantasie, Tiefe und Stärke der Empfindung bezeichnen. Sie sind es, die so die Grundlage einer wissenschaftlichen Theorie der Dichtkunst geschaffen haben.

Die Vernünftigen Tadlerinnen.

Nach dem Eingehen der Diskurse der Maler (1723) that sich in Hamburg der Patriot (1724—1726) und ein Jahr darauf in Leipzig die Vernünftigen Tadlerinnen (1725—1726) auf. — Wir übergehen den ersteren als für unsere Zwecke zu unbedeutend und wir würden aus demselben Grunde auch die zweiten mit wenig Worten abmachen, wenn uns nicht daran läge, ihre völlige Abhängigkeit von den Diskursen nachzuweisen und so unsere Ansicht über die Stellung der Schweizer und Gottscheds in der Geschichte unserer Litteratur sicher zu begründen. Die Wochenschrift erschien zuerst in Halle, dann in Leipzig. Gottsched ließ sie nach zwei Jahren, wie er angiebt, freiwillig eingehen; er giebt die Auflage auf 2000 Stück an, was ein für damalige Zeit ungeheurer Absatz wäre. Obwohl sie an Selbständigkeit und Reife des Urteils, an Mannigfaltigkeit und Bedeutung des Inhalts und vor allem an Originalität weit hinter den Diskursen zurückstand, war der Erfolg doch weit günstiger; sie erlebte drei Auflagen, die letzte 1747. Grund

war wohl der Umstand, daß sie in Leipzig, dem Mittelpunkte des deutschen Buchhandels und zugleich der ersten deutschen Universität, herauskam. Sie wurde von Gottsched nicht bloß redigiert, sondern auch fast ganz geschrieben. Nur 8 Stücke bezeichnet er als von drei Mitarbeitern herrührend.

Das Vorbild der Vernünftigen Tadlerinnen ist nicht der Spectator, sondern die Diskurse der Maler und der Patriot. Der größte Teil der behandelten Gegenstände ist aus den ersteren entnommen, die ganze Einrichtung darnach gemacht, die litterarische Kritik ist ganz aus ihnen entlehnt, und es ist interessant zu sehen, wie Gottsched nach anfänglichem Schwanken im Fortgang der Zeitschrift sich, wenn auch widerwillig, den kritischen Ansichten der Schweizer anschließt; auch das Wenige, was er zur Theorie der Dichtkunst bietet, stammt größtenteils von ihnen. — Der Verfasser giebt im ersten Teil einen Prospekt. Die neue Wochenschrift soll ohne alle männliche Mitwirkung ganz von Frauenzimmern für das Frauenzimmer geschrieben werden. Es soll von den Fehlern der Menschen, besonders von den Schwachheiten des weiblichen Geschlechts, gehandelt werden. Im zweiten Jahrgang wird der Inhalt näher angegeben als 1) in die Moral, 2) in die Galanterie, 3) in die deutsche Sprache und Litteratur einschlagend. Wir haben somit dieselben Gegenstände wie die in den Diskursen behandelten. — Die Fiktion der weiblichen Verfasserinnen ist eine unglückliche Übertreibung der wirklichen oder angeblichen weiblichen Mitarbeiterschaft am Spectator und an den Diskursen. — Was sie von den Diskursen der Maler unterscheidet, ist das entschiedene Dringen auf Sprachreinigung, sodann den lokalen Verhältnissen entsprechend die starke Berücksichtigung der studentischen Verhältnisse.

Die Abhängigkeit von den Diskursen zeigt sich ganz besonders in den Sittenschilderungen, obwohl der Verfasser bemüht ist, die lokalen Verhältnisse von Leipzig zu zeichnen. Doch ist hier nicht der Ort hierauf näher einzugehen. Wir greifen nur einen Punkt heraus, an dem sich die Abhängigkeit Gottscheds von den Diskursen besonders auffallend zeigt. Wie diese beschäftigt er sich mit Vorliebe mit Erziehung und besonders Erziehung der Mädchen. Auch er hält letztere der gleichen Ausbildung wie das männliche Geschlecht fähig; denn der menschliche Geist ist bei der Geburt ganz leer, die Sinneseindrücke sind es allein, die ihm Inhalt geben. Die Erziehung ist es, die in erster Linie den sittlichen wie den ganzen geistigen Charakter bestimmt. Gottsched schreibt in der weiteren Ausführung des Gedankens die Diskurse fast wörtlich aus. Daß er, der doch eine philosophische Schule durchgemacht hatte und ein ausgesprochener, wenn auch nicht strenger, Wolffianer war, diese

Lockeschen Sätze von Bodmer abschrieb, ist bezeichnend für sein ganzes kritikloses kompilatorisches Verfahren, wofür wir aus späterer Zeit noch stärkere Proben geben werden. — Wie die Diskurse stellen auch die Tadlerinnen an mehreren Stellen eine Damenbibliothek zusammen. Sie enthält außer einer Anzahl erbaulicher Schriften die Werke von Opitz, Canitz, Besser, Richey, Brockes, Neukirch, Philander von der Linde (sein Gönner Menke), Neumeister, Amthor, Menantes, den Spectator und Locke von der Erziehung und endlich Fontenelles Gespräche von mehr als einer Welt, die er eben damals übersetzte. Über die Schlesier Hoffmannswaldau, Lohenstein, Ziegler (Asiatische Banise), Buchholz (Herkules) schwankt sein Urteil. Zuerst werden auch sie als Damenlektüre empfohlen; später wird ihnen falscher italienischer Geschmack vorgeworfen. Der charakteristische Unterschied beider Damenbibliotheken beruht darin, daß, während in den Diskursen die französische Litteratur ganz vorherrscht, Gottsched fast nur deutsche Schriften empfiehlt, von Franzosen nur Fontenelle. Überhaupt betont er die Pflege der deutschen Sprache bei der Mädchenerziehung mit besonderem Nachdruck.

Wichtiger für uns ist seine Abhängigkeit von den Schweizern auf dem Gebiet der litterarischen Kritik und der Kunsttheorie. Er war Schüler von Pietsch und teilte dessen Lohensteinsche Geschmacksrichtung. Und doch hatte die resolute, entschiedene Kritik der Schweizer über die Vertreter dieser Richtung einen gewaltigen Eindruck auf ihn gemacht, und so sehen wir ihn nun in den Tadlerinnen in einem geradezu komischen Schwanken begriffen. Zuerst empfiehlt er zur Lektüre für Damen und angehende Dichterinnen Hoffmannswaldau, Lohenstein, Amthor, Menantes, Neukirch u. a., also gerade diejenigen Schriftsteller, gegen die Bodmer seine Angriffe gerichtet hatte; später bezeichnet er sie mit den Diskursen als Vertreter des falschen italienischen Geschmacks. Der innere Kampf zeigt sich am sprechendsten um Neukirch. Er gesteht, daß die Kritik der Schweizer ihm selbst viele Gedichte von diesem, die er bisher bewundert, entleidet habe. Auch später noch hat er diesen Dichter gegen die Schweizer stets hochgehalten und zuletzt noch eine Ausgabe seiner Gedichte besorgt. Noch entschiedener schließt er sich der positiven Seite der litterarischen Kritik der Diskurse an, nämlich der Anpreisung von Opitz, Canitz und Besser. Bei Opitz scheint es ihn etwas schwer anzukommen; am lautesten rühmt er Besser, von dem er ebenfalls das bekannte Klaggedicht auf seine „Kühlweinin“ anführt. Die Hochschätzung des zotenhaften Besser hat ihren Grund wohl noch mehr als bei Bodmer in der hohen, einflußreichen Stellung des Mannes, an dessen Gunst ihm sehr viel gelegen sein mußte.

Interessant ist es für uns, auch den Stand seiner damaligen

ästhetischen Ansicht und Einsicht festzustellen. Während Bodmer auch hier von Anfang an einen ganz entschiedenen Standpunkt einnimmt und für den Dichter eine reiche und wohlpolierte Imagination, daneben große Lebhaftigkeit der Empfindung verlangt, zeigt sich Gottsched hier unsicher tastend. Neben dem Einfluß der Schweizer macht sich auch der der Franzosen und der Schulpoesie geltend. Der kompilatorische Charakter Gottscheds, der die verschiedenartigen entlehnten Elemente nicht zu einer geistigen Einheit zu verarbeiten vermag, kündigt sich schon hier an. Prinzipielle ästhetische Fragen werden kaum gestreift. Die Frage, ob der Schönheit objektive Geltung zukomme, oder ob sie ein rein subjektiver Begriff sei, wird mit engstem Anschluß an die Diskurse nur in Beziehung auf die lebendige weibliche Schönheit behandelt und behauptet, daß der Schönheitsbegriff, d. h. der Geschmack etwas rein Subjektives sei, da ja jeder an seiner Geliebten etwas anderes schön finde. Abhängig von den Schweizern zeigt er sich auch in dem Kampf gegen Künsteleien, wie Bilderreime, Akrosticha, Wortspiele u. s. w., überhaupt gegen Unnatur der Darstellung jeder Art, wie in der Empfehlung von Einfalt und Natürlichkeit. Auch seine Ansicht von der Poesie hat er zum guten Teil aus den Diskursen entlehnt; doch machen sich hier auch andere Einflüsse geltend, und dem Entlehnten hat er schon hier seinen Stempel nüchternster Verständigkeit aufgedrückt. Die Poesie ist nach ihm das vornehmste Stück der „galanten Gelehrsamkeit." Sie ist nicht bloß der edelste Zeitvertreib müssiger Stunden, sondern dient auch dazu, ein Volk berühmt zu machen. Sie ist die umfassendste der schönen Künste. Mit der Malerei hat sie manches gemein; Maler und Poeten sind Brüder mit einander; was von dem einen gesagt wird, läßt sich leicht auf den anderen deuten. Gemeinsam ist ihnen, daß beide die Natur abschildern, und daß Dichter wie Maler eine fruchtbare, lebhafte Einbildungskraft brauchen. Aber das Gebiet der Poesie ist weit umfassender. Denn während der Maler auf die Darstellung des Sichtbaren beschränkt ist, vermag der Dichter alles zu schildern. Natürlich ist auch für Gottsched die Poesie wie die Kunst überhaupt Nachahmung der Natur. Opitz, sagt er, nennt die Poeten Schüler der Natur; sie ist die Lehrmeisterin der Poesie, ja alles dessen, was schön ist. Als Beispiele führt er an die Schönheit des Mondlichts, des gewölbten Himmels, einer Landschaft mit Menschen und Tieren. Indem der Poet die Schönheit der Natur nachahmt, wird er eben zum Poeten. Eben durch diese Naturnachahmung unterscheidet er sich von dem Pritschmeister, der uns die Phantasien seines verrückten Hirns, Chimären und Hirngespinste anstatt der Natur vormalt. Gottsched faßt somit weit enger als die Diskurse die Natur-

nachahmung als Naturschilderung, besonders als Beschreibung von Naturschönheiten. Auch in betreff der poetischen Anlage schließt er sich wesentlich an die Diskurse an. Das Hauptерfordernis für den Dichter wie für den Maler ist eine reiche und lebhafte Einbildungskraft. Auch bei ihm steckt die poetische Begeisterung noch ungeschieden in dem Begriff der poetischen Einbildungskraft. Die alten Dichter haben, um das Volk zu täuschen, vorgegeben, die Dichtkunst sei eine unmittelbare göttliche Eingebung. Dem ist natürlich nicht so; wohl aber kann man die Gabe der Poesie etwas Göttliches oder Himmlisches nennen, sofern man darunter eine außerordentliche Fähigkeit des menschlichen Geistes versteht, nämlich eine fruchtbare, lebhafte und lautere Einbildungskraft. Ihre Lebhaftigkeit besteht darin, daß sie alles mit einem großen Reichtum der annehmlichsten Gedanken vorstellt und ihren Werken dadurch eine besondere Schönheit mitteilt; eine konfuse Wiedergabe der von uns ausführlich gegebenen Stelle in den Diskursen. Die schöne Ausführung der letzteren, daß die Lebhaftigkeit sich vor allem darin zeige, daß der Dichter von einem Gegenstand aufs tiefste ergriffen ist und ihm so die Worte gleichsam auf der Zunge wachsen, hat er nicht mit herüber genommen. Schon hier, wo seine Kunstansicht noch ganz von den Schweizern abhängig ist, zeigt sich doch schon die Eigentümlichkeit seiner durchaus nüchternen, mehr als prosaischen Natur. Die Einbildungskraft kennt er später nur von Seite ihrer Ausschweifung als Phantasterei; für die dichterische Begeisterung hat er nur Hohn, er stellt sie mit dem physischen Rausch zusammen. Den Keim hiezu haben wir schon hier in der von uns oben angeführten Stelle über den Unterschied des echten Dichters vom Pritschmeister und in der anderen, daß die dichterische Begeisterung nur eine auf Betrug des Volkes berechnete Täuschung gewesen sei. Die Nüchternheit seiner Auffassung zeigt sich ferner auch darin, daß er weit mehr als die Diskurse das die Phantasie regelnde Moment, den Verstand, betont. Zu der besonderen Naturanlage des Dichters rechnet er neben der Einbildungskraft einen richtigen, durchdringenden, gründlichen und allgemeinen Verstand, eine Beurteilungskraft, die sich alles vernünftig, d. h. der Wahrheit und Natur gemäß vorstellt. Die naturtreue Wiedergabe der Wirklichkeit, die die Schweizer von dem lebhaften Interesse für eine Sache und von der polierten Einbildungskraft herleiten, schreibt er schon hier der Beurteilungskraft zu. Zu einem vollkommenen Poeten gehört eine gleiche Mischung von Vernunft und Einbildungskraft, von Nachdenken und Lieblichkeit, von Einsicht und Zärtlichkeit, von allgemeiner Beredsamkeit und besonderer Tiefsinnigkeit. Wir haben hier offenbar den wenig glücklichen Versuch einer Definition dessen, was

man später mit dem Gottsched so verhaßten Worte Genie bezeichnete. Nicht auf den Einfluß der Schweizer, sondern auf den der Schulpoesie ist es zurückzuführen, wenn er für den Dichter eine umfassende Gelehrsamkeit verlangt. Wer in der Poesie fortkommen will, sagt er, muß fast alles wissen. Denn die Poesie hat keine Grenzen, so faßt er schon hier die Definition der Schweizer, daß die Poesie im Gegensatz zur Malerei alles, nicht bloß das sinnlich Wahrnehmbare darzustellen habe. Ein rechter Poet muß alle historischen, mathematischen, philosophischen Wissenschaften, alle freien Künste und Hantierungen, Ackerbau, Fischerei, Jagdwesen, Kriegskunst und Politik, ja wohl gar die Arzeneikunst und Gottesgelahrtheit verstehen, wenn er sich nicht der Gefahr aussetzen will, alle Augenblicke zu verstoßen. Es ist das die wohlbekannte Auffassung der neulateinischen wie neusprachlichen Gelehrtenpoesie. Gottsched hat später in der kritischen Dichtkunst und sonst dies Moment noch viel stärker betont, und eben durch die Auffassung der Poesie als eines bloßen angenehmen Zeitvertreibs und als einer Art von Gelehrsamkeit gehört er noch ganz der alten Zeit an.

Hat so Gottsched in seinen Sittenschilderungen die Diskurse einfach kopiert, hat er sich in der litterarischen Kritik erst an ihnen zu einem richtigeren Urteil herangebildet, hat er die Grundgedanken über Schönheit, Geschmack, Poesie und über die Erfordernisse zur Dichtkunst wesentlich von ihnen entlehnt, so dürfen wir wohl von ihm eine Äußerung über sein Verhältnis zu diesem seinem Vorbild erwarten. Allerdings kommt er mehrfach auf sie zu sprechen, leider auf eine Weise, die seinen hämischen, fremdes Verdienst verkleinernden oder gar sich selbst aneignenden, sich selbst maßlos lobhudelnden Charakter schon hier in ungünstigem Lichte zeigt. Gleich beim Erscheinen seiner Wochenschrift wurde sie vielfach als Plagiat bezeichnet. Er äußert sich selbst darüber (I, 41) und giebt zu, er habe ein Stück aus dem Spectator, eines aus dem Leben Lockes und eines aus den Pensées libres de réligion entlehnt; für alles übrige aber werde selbst der scharfsichtigste Gelehrte nichts Fremdes nachzuweisen im stande sein. Hier haben wir also, wenigstens indirekt, eine bestimmte Ableugnung seiner an das Plagiat streifenden Benützung der Diskurse. Es ist ein bekannter Charakterzug des Plagiators, daß er den Bestohlenen beschimpft, um wenigstens hiedurch seine Originalität zu bezeigen. So findet Gottsched die Kritik, die Rubeen an dem Lohensteinschen Schwulste übt, unberechtigt, weil dieser in seinen Schilderungen in den gleichen Fehler verfalle; „Rubeën ist ein solcher Grübler, der, wie man sagt, die Flöhe husten und das Gras wachsen hört.“ Ich habe seine Anmerkungen, fährt er fort, mit vielem Nutzen gelesen. Es kam mir

zwar sehr schwer an, die Spottreden zu verdauen, die er auf meinen vormaligen Lehrmeister ausgeschüttet. Allein die Wahrheit hatte eine so große Kraft in mir, daß ich ihr unmöglich widerstehen konnte. Demungeachtet scheinen ihm die Maler nicht die rechten Richter der sinnreichen Schreibart zu sein; sie sind selbst mit den Fehlern behaftet, die sie an anderen tadeln. Herr Rubeen weiß von nichts als Phöbus, Galimathias und Wortspielen zu schreien, weiß aber nicht, daß er selbst ein Meister in diesen Künsten ist. Rubeen ist nichts als der Schweizer Scioppius des Hoffmannswaldau, Lohenstein und anderer Gedichte. Daneben unterläßt es Gottsched nicht, den Vernünftigen Tadlerinnen den wohlverdienten Weihrauch zu streuen[1]. Dem Bestreben, sein Plagiat zu vertuschen, entspringt auch seine geradezu komische Lobhudelei des Hamburger Patrioten. Gottsched hat es stets geliebt und verstanden, durch plumpe Schmeichelei wie durch gewerbsmäßige Cliquemacherei seine eigne Bedeutung zu heben. So drängt er sich auch hier mit geradezu hündischer Schweifwedelei an den Hamburger Patrioten heran. Dieser hatte sich gegen das schlechte Deutsch der Diskurse ausgesprochen, sich über die Tadlerinnen dagegen anerkennend geäußert. Dafür nun, nach dem Grundsatz laudo ut laudes, salbt er dem Patrioten das Haupt. Er nennt den Verfasser einen der größten Männer aller Zeiten und stellt ihn neben Sokrates, Seneca, Antonin. Die Nachkommen werden noch nach vielen Jahrhunderten unsere Zeit glücklich preisen, daß sie einen solchen Mann hervorgebracht, der der Lehrer vieler Völker gewesen ist[2]. Gottsched wirft auch später noch mit den ehrendsten Prädikaten um sich, aber die Lobhudelei unserer Stelle geht doch über alles Maß hinaus. Er bezeichnet weiter die Tadlerinnen als die Gehilfen des Patrioten. Fälschlich habe man sie dessen Affen genannt. Der Patriot selbst äußere sich anerkennend über sie. Sein Lob gelte wohl vornehmlich ihrer reinen Schreibart; denn was die Sachen anbetreffe, hätten die Schweizer Maler das Lob verdient; aber der unparteiische Patriot habe wohl erkannt, daß eine solche Sprachmengerei mehr zum Schimpf als zur Ehre der deutschen Nation gereiche. Wir haben schon oben bemerkt, daß er sich nach dem anfänglichen Schwanken zuletzt rückhaltlos der litterarischen Kritik Bodmers anschloß. So wird denn gegen das Ende auch das Urteil über die Diskurse ein anerkennenderes. Fast das ganze 14. Stück des zweiten Jahrgangs ist ihnen gewidmet. Mit den Schweizern führt er hier den niederen Stand der schönen Wissenschaften in Deutschland auf den

[1] Jahrgang I, 34.
[2] Jahrgang I, 21.

Mangel an Kritik zurück. Den Anfang der letzteren datiert er von den Diskursen. Vor wenigen Jahren, sagt er, haben sich in der Schweiz etliche muntre Köpfe gefunden, die einen guten Anfang zu dergleichen Beurteilungen gemacht haben. Sie haben die gebundene und ungebundene Beredsamkeit vorgenommen und in manchen großen Poeten und Rednern Schnitzer gewiesen, die vorhin niemand bemerkt hatte. Sie haben dies auf eine so sinnreiche Art gethan, daß sich kein Vernünftiger des Lachens enthalten kann, wenn er es liest. Und es ist nicht zu sagen, was sie bereits an verschiedenen Orten für Gutes gestiftet. Ein einziges hat diesen geschickten Malern gefehlt, nämlich das Vermögen, sich in einer reinen hochdeutschen Schreibart auszudrücken. Ihr Vaterland hat sie gehindert, daß sie in Worten und Redensarten die Richtigkeit ~~nicht~~ beobachten können, die sie in ihren Gedanken und Vernunftschlüssen erwiesen. Dieses sollte aber bei einem öffentlichen Beurteiler der Skribenten von Rechts wegen sein. Ein Seitenstück zu seiner Zudringlichkeit an Weichmann bildet sein Verhältnis zu dem sächsischen Hofpoeten König. Gottsched hoffte durch ihn beim Hof in Dresden in Gunst zu kommen und, so lang er dies hoffte, überhäufte er ihn mit Schmeicheleien. König, der sich bisher besonders als Operndichter bekannt gemacht hatte, konnte Gottsched, dem Todfeind der Oper, nicht sympathisch sein. Dennoch nennt er ihn wegen seines Lustspiels „Die verkehrte Welt", das eben damals 1725 erschienen war und „der Dresdener Schlendrian", den deutschen Molière, und wünscht, daß der berühmte Verfasser solcher Lust- und Nutz-erfüllter Spiele fortfahren möge, dadurch unserem Vaterlande den Ruhm zu verschaffen, den es in dieser Gattung von Poesie noch nicht erlangt habe.

Als Gottsched die Vernünftigen Tadlerinnen zu schreiben anfing, war er in der Kritik, wie in der Theorie der Dichtkunst noch völlig unbewandert. Wir haben gesehen, wie er erst durch die Kritik der Schweizer und zwar sehr widerwillig zu einem richtigeren Geschmack gekommen ist. In der Theorie der Dichtkunst kannte er außer den Diskursen noch nichts; wir haben gesehen, wie er auch hier die Grundgedanken denselben entlehnt und sie wenig verstanden wiedergiebt. Selbst mit der Wolffischen Philosophie zeigt er sich wenig vertraut, wie eine durch mehrere Stücke hindurchgehende Erörterung über die sinnreiche Schreibart zeigt, die dann Bodmer Veranlassung zu seiner Anklagung des verderbten Geschmacks gegeben hat. Wir hätten hier doch wenigstens die bekannte Wolffische Definition des Sinnreichen, wie die von Witz und Scharfsinn erwarten dürfen.

Aber wie sein Geschmack im Verlauf seiner Wochenschrift an Reinheit und Sicherheit gewinnt, so gewinnt er auch in der Theorie

zwar noch keinen festeren Grund, aber doch eine umfassendere litterarische Kenntnis. Zu den Diskursen kommt jetzt die beginnende Bekanntschaft mit französischen Theoretikern und eine indirekte Kenntnis von der großen Streitfrage am Ende des 17. Jahrhunderts, der querelle des anciens et des modernes hinzu. Dies zeigt sich zuerst in der von ihm besorgten Ausgabe der Gedichte seines Lehrers Pietsch, der er als Vorrede eine Abhandlung von Le Clerc über die Poesie voranschickte. Le Clerc nimmt hier eine vermittelnde und doch selbständige, ja wir können sagen abschließende Stellung in der Streitfrage der Alten und Modernen ein. Er erkennt die Überlegenheit der letzteren in der Philosophie und in den technischen Künsten und Wissenschaften an, die der Antiken in der Dichtkunst. Aber er sieht in letzterem nicht eine innere Notwendigkeit, sondern nur eine Folge der sklavischen Nachahmungssucht. In der Tragödie stellt er Corneille den Alten gleich, aber in den anderen Gattungen der Dichtkunst, besonders im Epos, sind die Modernen nur sklavische Nachahmer der Alten. Er wünscht, es möchte ein originales Genie auftreten, das statt Homer zu kopieren uns die heutige Welt so schilderte, wie Homer es thun würde, wenn er heute lebte. Ein solcher würde den ganzen Ballast der antiken Mythologie bei Seite werfen und uns die heutige Welt der Menschen schildern, so wie sie wirklich ist. Wir haben hier bereits die Grundgedanken, die später der Engländer Young in seiner bekannten Schrift On original composition ausgeführt und dann Herder bei uns eingeführt hat. Einen Reflex dieser Ansicht finden wir bereits im 12. Stück des ersten Jahrgangs. Zur Poesie, sagt Gottsched hier, ganz abweichend von seiner sonst bekannten Ansicht, gehört keine Gelehrsamkeit. Auch die Fabeln der Heiden von ihren Göttern und Göttinnen sind nur verlogener Kram, der zu nichts dient, einige wenige ausgenommen, wie Mars, Juno, Cupido, Aeolus, um Krieg, Hochmut, Liebe und Winde zu bezeichnen. Für die weit wichtigere Seite der Le Clercschen Anschauung, daß der moderne Dichter die eigene Welt und Zeit original auffassen und wiedergeben müsse, hat Gottsched weder damals noch später das geringste Verständnis gehabt. Die zweite Quelle seiner Bekanntschaft mit der französischen Theorie ist seine Beschäftigung mit Fontenelle. Daß er auch von dem Streit der Alten und Modernen etwas erfuhr, ersehen wir aus dem 11. Stück des zweiten Jahrgangs. Er stellt sich wie auch noch später in den Anmerkungen zu Fontenelles Abhandlung über die Alten auf die Seite der letzteren gegen die Angriffe der Modernen. Im 17. Stück des zweiten Jahrgangs tadelt er Perrault, der Chapelain über Homer stelle, und beruft sich bereits auf Bossu und auf die Schrift des Aristoteles

über die Poetik, die man jetzt auch im Französischen lesen könne; er meint die Übersetzung von Dacier; letztere Bemerkung ist für Gottsched bezeichnend; er verstand nämlich so wenig Griechisch, daß er Homer in französischer Übersetzung zitiert. Wir sehen so Gottsched allmählich eine größere Bekanntschaft mit den Franzosen gewinnen, und wir dürfen von hier den Beginn seiner Studien für sein Hauptwerk, die Kritische Dichtkunst, datieren.

Selbständig, wenigstens von den Schweizern unabhängig, ist Gottsched in der Schätzung der deutschen Sprache und aller Achtung wert ist sein Appell an den deutschen Patriotismus wegen sorgfältigerer Pflege der Muttersprache. Schon im 2. Stück des ersten Jahrgangs wird gegen den spezifisch deutschen Hang zur Nachäffung des Fremden in Sitte, Kleidung, Sprache geeifert. Letzteres sei um so unverzeihlicher, als die deutsche Sprache in Beziehung auf Reichtum an Worten, Redensarten und angenehmen Ausdrückungen der lateinischen und griechischen Sprache nichts nachgebe, der französischen, welschen und englischen aber, welches lauter Sprachen seien, die aus einer seltsamen Vermengung der Mundarten vieler Völker entstanden, weit vorzuziehen sei. Dies Urteil sticht sehr ab gegen das Bodmers in den Diskursen, wo der deutschen Sprache im Vergleich zur französischen Armut und Ungelenkigkeit vorgeworfen und die Schuld daran in der Vernachlässigung derselben von Seiten der Gelehrten gesucht wird. Was Gottsched giebt, ist nichts als die in den deutschen Sprachgesellschaften seit einem Jahrhundert hergebrachte Phrase, während die Ansicht von Bodmer auch auf diesem Gebiet von richtiger kritischer Einsicht zeugt. Aus den Diskursen entlehnt er die Ansicht, daß die deutsche Sprache gleich den beiden antiken eine quantitierende sei und erweitert sie dahin, daß er den romanischen Sprachen den Unterschied von Länge und Kürze abspricht; letztere Ansicht hat er auch später noch in den Beiträgen zur kritischen Historie festgehalten, wo er sagt, daß selbst die besten Verse der berühmtesten Dichter eben wegen des mangelnden Unterschieds von langen und kurzen Sylben jedes Rhythmus ermangeln[1]. In Einklang ist er mit Bodmer in der Ansicht, daß die Deutschen in der Pflege ihrer Muttersprache weit hinter den Franzosen zurückstehen und es ist ein wirkliches Verdienst von ihm, daß er mit großem Eifer nicht bloß für die Reinhaltung derselben von fremder Beimischung, sondern überhaupt für feinere und geschmackvollere Ausbildung derselben eintritt. Er setzt hier die seit Opitz in den deutschen Sprachgesellschaften übliche Tradition fort. Schon im 2. Stück des ersten Jahrgangs berichtet

[1] Beitr. z. krit. Hist., Stück II, 2 und sonst.

die Verfasserin, daß sie mit ihren Freundinnen eine eigene Gesellschaft „Die deutsche Muse“ gegründet habe mit dem Zweck, sich in der Reinigkeit der Muttersprache zu üben und eine vernunftmäßige Art des Ausdrucks einzuführen. Später, im 2. Stück des zweiten Jahrgangs, wird das Bedauern ausgesprochen, daß die Deutschen so wenig Sorge auf die Verbesserung ihrer Sprache verwenden und ihnen das Beispiel der Franzosen vorgehalten, die durch eine eigens eingerichtete Gesellschaft ihre Sprache zu immer größerer Reinigkeit zu bringen suchen. Hier finden wir denn auch schon den Gedanken der Gründung einer deutschen Akademie nach dem Muster der Académie française. Er wünscht, daß einige geschickte Gelehrte eine Gesellschaft gründeten, in der sie unter der Beihilfe und dem Schutz großer Herrn mit vereinten Kräften an der Verbesserung der deutschen Sprache arbeiten, dasjenige, was noch unrichtig oder zweifelhaft sei, zur Gewißheit bringen möchten. Es sollte niemand freistehen, etwas wider den Gebrauch der Sprache einzuführen. Wir sehen, bei Gottsched handelt es sich nur um die negative Seite, um die Ausmerzung des sprachlich Zweifelhaften oder Unberechtigten, während Bodmer die positive Seite, die Bereicherung der Sprache durch Schöpfung neuer Worte betont.

Als ein weiteres Verdienst und zwar diesmal wirklich ein solches, das er vor den Schweizern voraus hat, haben wir schon oben sein frühes Interesse für die Bühne und das Drama bezeichnet. Die Hofmannsche Truppe pflegte über die Messe in Leipzig zu spielen und hier hatte Gottsched wohl zuerst Gelegenheit ein ordentliches Theater zu sehen. Wir haben in den Tadlerinnen zwei Briefe über diese Truppe und ihre Aufführung und Gottsched knüpft hieran Bemerkungen über den Wert des Theaters, über die Aufgabe desselben und über die erforderliche moralische Beschaffenheit der Stücke. Diese Bemerkungen sind höchst trivial, aber als seine frühesten Äußerungen auf diesem Gebiete doch von Wert. Sie lassen sich in wenige Worten zusammenfassen. Die Oper ist ganz zu verwerfen. Die Komödie wird zwar von den Geistlichen verdammt, aber doch nicht ganz mit Recht, sofern darin Fehler und üble Gewohnheiten lächerlich gemacht und die üblen Folgen davon aufgezeigt werden. Komödien sind oft bessere Beweggründe vom Bösen abzustehen, als die besten Vernunftschlüsse der Sittenlehre. Freilich müssen auch die Stücke danach beschaffen sein. Die Tugend muß stets als belohnt, das Laster als bestraft vorgestellt werden. Dazu sind nun Darstellungen aus dem wirklichen, gewöhnlichen Leben am besten geeignet. Der Glanz und die Pracht der Haupt- und Staatsaktionen blendet wohl die Menge; allein Zufälle, die den regierenden Häuptern und anderen Standespersonen begegnen, hat kein einziger

von den Zuschauern je gehabt. Was nützt sie also die Vorstellung derselben? Die Bemerkung, daß die Stoffe aus dem gewöhnlichen, wirklichen Leben geeigneter seien, als die Heldenfabel, hat er wohl aus Le Clerc. Später vertritt er bekanntlich die entgegengesetzte herrschende französische Theorie. Über das damalige deutsche Theater spricht er sich schon in den Tadlerinnen ähnlich wie später aus. Er verwirft die prunkvollen, mit Harlequinaden versetzten Haupt- und Staatsaktionen als roh und geschmacklos. Diese waren allerdings so wenig ein fruchtbarer Keim für das deutsche Zukunftsdrama, als die Stücke von Gryphius und Lohenstein, und später die von Gottsched und seiner Schule. Wenn er aber auch die volkstümliche Komödie, die wesentlich Stegreifkomödie war, völlig verwirft, so vermögen wir darin nur einen Beweis seines völligen Mangels an Verständnis für das echt Komische zu sehn. Wir sind hier mit dem gewiß kompetentesten Beurteiler, Lessing, der jenen Zustand der deutschen Bühne noch aus eigener Anschauung kannte, der Ansicht, daß er das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und durch sein Wüten gegen den entwicklungsfähigen Keim des Komischen der Entwicklung des deutschen Dramas nur geschadet hat. Auch über die früheren Versuche des Gelehrten- und Schuldramas spricht er sich schon in den Tadlerinnen aus. Er rühmt Weise wegen seines reinen, fließenden Stils; ebenso dessen tragischen Antipoden Gryphius ähnlich wie Bodmer.

Fassen wir unsere Untersuchung zusammen, so ergiebt sich als gesichertes Resultat, daß die Tadlerinnen eine geringe Kopie der Diskurse sowohl in der Schilderung der Sitten, wie in der litterarischen Kritik und der Theorie der Dichtkunst sind; daß Gottsched hierin ein Schüler der Schweizer ist, daß er selbst die wenigen philosophischen Elemente, die Lehre von der tabula rasa, von ihnen entlehnt; daß er aber bereits im Verlauf der Wochenschrift einiges von den Franzosen entnimmt und daß sich daneben bereits auch Keime seiner eigenen späteren Ansicht vom Wesen und Wert der Poesie, die freilich eben nur die hergebrachte der Schuldichtung ist und einen Rückschritt gegen die Schweizer bezeichnet, finden; endlich, daß sein Eifer für die Reinigung der deutschen Sprache und noch mehr sein Interesse für das Theater und das Drama ihm einen gewissen Vorzug vor den Schweizern verleiht.

Nach dem Eingehen der Tadlerinnen gründete Gottsched eine neue Wochenschrift, den Biedermann (Mai 1727—1729). Nach dem zweiten Teil der ersten Zeitschrift sollte man eine eingehendere Berücksichtigung der poetischen Kritik und Theorie, besonders der einschlägigen französischen Litteratur erwarten, zumal, da Gottsched eben damals das

Manuskript für sein collegium poëticum ausarbeitete. In der That trägt der erste Teil das Motto aus Horaz A. P. 304 ff. Ergo fungar vice cotis etc. Indes die Schrift entspricht dieser Erwartung nur wenig. Sie handelt vorwiegend vom Aberglauben, dann von häuslichen Tugenden besonders des weiblichen Geschlechts, von Mädchenerziehung. Bemerkenswert hieraus ist als Vorausnahme der modernen Emanzipationsbestrebungen die Forderung akademischer Bildung und wissenschaftlichen Berufs für das schöne Geschlecht. Der Ertrag für die Geschichte der poetischen Theorie ist überaus gering und nur weil die Schrift äußerst selten zu sein scheint[1] und insgemein nur eine einzige Stelle daraus angeführt wird, soll die karge Ausbeute kurz zusammengestellt werden. Seine litterarische Kenntnis zeigt wenig Erweiterung. Von Engländern giebt er Auszüge aus Swifts Märchen von der Tonne und Gullivers Reisen. Von Franzosen nennt er Bayle, den er von dem Vorwurf des Atheismus rettet, St. Evremond über die Oper; daneben kennt er auch die herrschende Lehre von der Tragödie und Komödie, ohne seine Quelle zu nennen. Von der querelle des anciens et des modernes hat er jetzt nähere Kunde; Blatt 34 giebt eine Rettung des Zoilus, dessen Angriffe auf Homer durch Lamottes Abhandlung vor seiner Iliasbearbeitung völlig gerechtfertigt worden seien. Auf die künftige Kritische Dichtkunst weisen die Übersetzungsproben der A. P. des Horaz hin. Die Beziehungen zu den Schweizern kehren auch hier wieder. Blatt 56 enthält eine Replik auf die Angriffe Bodmers in der Schrift über die Einbildungskraft. Es wird die Anmaßlichkeit der Züricher Kritiker zurückgewiesen und behauptet, sie geben nichts, was man nicht in Sachsen ohne sie gewußt habe; zugleich wird der alte Vorwurf gegen den schwulstigen Stil Rubeens wiederholt. Nichtsdestoweniger fährt der Verfasser fort, letzteren auszuschreiben. Blatt 46 nimmt er Stellung zu der von Bodmer aufgeworfenen Reimfrage. Er verlangt zunächst wenigstens für die Übersetzung der Dichter reimfreie Verse. Noch enger knüpft er an die Diskurse Blatt 65 an, wo mit fast wörtlichem Anschluß an Bodmer ausgeführt wird, daß die Poesie größere Wirkung auf die Sittlichkeit habe, als die philosophische Moral, so fern sie nicht wie diese abstrakt lehre, sondern in lebhaften Bildern die Tugend so reizend, das Laster so garstig darstelle, daß jene bei allen Hochachtung und Liebe, diese dagegen nichts als Ekel und Abscheu in den Gemütern der Menschen

[1] Die Universitätsbibliotheken von Leipzig, Halle, Berlin, die K. Bibliothek in Berlin, wie die Stadtbibliothek in Zürich bezeichneten die Schrift als nicht vorhanden; das benützte Exemplar stammt von der Stadtbibliothek in Leipzig.

errege. Diese moralische Wirkung der Poesie wird dann Blatt 81 weiter ausgeführt, zugleich aber auch darauf hingewiesen, daß sie die Sprache bereichere und veredle. Mit der deutschen Sprache beschäftigt sich der Biedermann auch sonst; das Dringen auf Reinheit und Korrektheit wird fortgesetzt, und als für ganz Deutschland gültiger Musterdialekt das Meißensche, wie es am sächsischen Hofe gesprochen werde, aufgestellt. Von den Dichtgattungen geht er näher auf die Schäferpoesie ein, Blatt 65, 67 und 69; wir haben hier bereits seine Lehre, wie sie in der Kritischen Dichtkunst vorliegt. Von seiner Beschäftigung mit dem Drama zeugt Blatt 85, das im Anschluß an Evremond eine Verurteilung der Oper und zugleich seine spätere Lehre über die moralische Wirkung der Tragödie und Komödie enthält, wozu dann Blatt 95, das wieder von der Oper handelt, die Lehre von den Bestandteilen der Tragödie, ihrer spezifischen Wirkung und von der Einheit der Zeit und des Ortes bringt, und zwar in derselben Weise, wie wir sie aus der gleichzeitigen Kritischen Dichtkunst kennen[1]. Hiemit haben wir den Anschluß an letztere gewonnen.

[1] Die Dedikation der letzteren ist vom 6. Oktober, das betreffende Blatt des Biedermanns vom 28. Februar 1729.

Drittes Kapitel.

Die frühesten Streitschriften der Schweizer. Die Koalition gegen Gottsched und die Hamburger. Die Boberfeldische Gesellschaft. Königs Abhandlung „Von dem Geschmack". Die Schrift über den Einfluß und den Gebrauch der Einbildungskraft und der Briefwechsel über die Natur des poetischen Geschmacks.

Wie wir gesehen, hatten die Tadlerinnen im ersten Jahrgang die Diskurse wegen ihres Schweizerdeutsch und besonders Rubeen wegen seines angeblich schwulstigen Stils angegriffen. Ebenso hatte sich der Hamburger Patriot und der Redakteur desselben, Weichmann, in „der Poesie der Niedersachsen" gegen ihre abschätzige Kritik gewendet. Die Schweizer, denen über der Arbeit das Bewußtsein zu Reformatoren des deutschen Geschmacks berufen zu sein mächtig gewachsen war, waren nicht gewillt diese Angriffe ruhig hinzunehmen. Schon 1723 hatte Breitinger gegen eine Art Konkurrenzschrift der Diskurse, den Leipziger Spectator, unter dem Titel „Der gestäupte Leipziger Diogenes" ein Pamphlet veröffentlicht. Die Schrift ist ebenso hämisch und leidenschaftlich als pedantisch und witzlos geschrieben, bemerkenswert nur durch das ungemessene Selbstgefühl, das aus ihr spricht. Doch fand sie Gottsched noch 1736 für würdig sie in den Beiträgen zur kritischen Historie wieder abzudrucken. Jetzt wenden sich die Schweizer, d. h. Bodmer, in einer eigenen Schrift gegen die Tadlerinnen und den Hamburger Patrioten, unter dem Titel: „Anklagung des verderbten Geschmacks, oder Anmerkungen über den Hamburger Patrioten und die Halleschen Tadlerinnen."[1] Die Schrift war nach der Angabe in den späteren Streitschriften schon 1725 geschrieben. Bodmer schickte sie an seinen Kommissär Schuster nach Leipzig, um einen Verleger für sie zu suchen

[1] Die „Anklagung" ist mit dem „Antipatriot" identisch und letzterer keine besondere Schrift. Auch auf der Zürcher Stadtbibliothek, die die vollständigste Sammlung der Bodmerschen Schriften besitzt, findet sich kein besonderer Antipatriot von 1729.

und zugleich um sie sprachlich feilen zu lassen. Sie fand wegen der leidenschaftlichen Polemik Anstoß bei der Zensur und blieb längere Zeit bei einem „berühmten Professor", der selbstverständlich nicht der Privatdozent Gottsched sein kann, liegen. Schuster gab sie König und dieser übernahm es sie sprachlich auszufeilen und zugleich einen Verleger zu suchen, zerfiel aber hierüber mit Bodmer und gab sie an Schuster zurück, und so erschien sie erst 1727 in Frankfurt-Zürich, d. h. im Selbstverlag. Bodmer war nämlich in Verbindung mit König getreten, der mit den Hamburgern zerfallen war, und teilte ihm auch seine Absicht mit den Hamburger Patrioten „zu striegeln". So entstand der Plan einer gemeinsamen Aktion gegen den „verderbten Geschmack" zwischen Bodmer-Zürich einerseits, König-Dresden und Krause-Leipzig andererseits[1]. König war früher während seines Hamburger Aufenthalts mit Brockes befreundet gewesen, hatte mit ihm und Richey die deutschübende Gesellschaft gegründet, Brockes Übersetzung des Bethlehemitischen Kindermords herausgegeben und mit einem Leben Marinis und einer Abhandlung über dies sein Hauptwerk begleitet. Als später Brockes durch seinen Satelliten Weichmann sich maßlos lobhudeln ließ, während König leer ausging, und als vollends Brockes die zweite Auflage des Kindermords ohne Vorwissen Königs durch Weichmann besorgen ließ und zwar das Leben Marinis von König beibehielt, dessen Abhandlung aber beseitigte, fand sich der ehrgeizige König aufs tiefste beleidigt und ließ sich auch durch persönliche Schmeicheleien von Brockes nicht besänftigen, bot vielmehr zu einer Koalition gegen Hamburg mit Freuden die Hand. Das leitende Motiv bei ihm war, an Brockes Rache zu nehmen; Bodmer dagegen hätte gerne Brockes von dem Patrioten getrennt und seinen Angriff gegen Weichmann allein gerichtet. Dagegen wollte Bodmer die Tadlerinnen mit einbeziehen, womit wieder König nicht einverstanden war. Gottsched hatte dort König als den deutschen Molière bezeichnet und sich auch persönlich an ihn gewendet, wodurch sich König geschmeichelt fühlte. Er urteilt zwar ganz geringschätzig über die Tadlerinnen, nennt Gottsched einen jungen Magister, der sein ganzes Glück durch ihn zu machen suche, hatte aber doch wenig Geneigtheit die Polemik gegen die Tadlerinnen mitzumachen, billigt vielmehr ausdrücklich die Polemik derselben gegen ein Oxymoron bei Brockes, das Bodmer in Schutz genommen hatte und das auch später noch zu vielfachen Erörterungen Anlaß gegeben hat; — es ist der Ausdruck „erbärmlich schön". Trotz dieser Differenz machen sie doch den Versuch eine litterarische Verbindung mit eigener Zeitschrift

[1] Brockes von A. Brandl, 1878, p. 137 ff.

unter dem Namen der „Boberfeldischen Gesellschaft“ zu gründen. Der Titel wenigstens ist sicher auf Bodmer zurückzuführen; wir kennen seine Vorliebe für Opitz, die sich hier auch darin zeigt, daß die zwei anderen Genossen unter dem Namen Nüßler und Buchner schreiben sollten, während er sich den Namen Opitz vorbehielt. Das Projekt gedieh soweit, daß ein Verleger gefunden wurde und die drei Gründer bereits eine große Anzahl von Arbeiten für die neue Zeitschrift in Aussicht stellten.

Bodmer wollte darin unter anderem veröffentlichen: „der Thierschneider“ im Geschmack des Froschmäuslers; „eine Trostschrift“; „ein Gespräch zwischen einem Kannibalen und einem Deutschen“; den Anfang eines Heldengedichts „die Irmensäule“, wofür er eingehende historische Studien gemacht hatte. Bodmer hat sich, wie wir hieraus ersehen, schon damals als Epiker versucht; überhaupt war er damals poetisch sehr thätig; er schickt an König auch ein Singspiel Marc Aurel in fünffüßigen, cäsur- und reimlosen Versen ein. Krause-Buchner wollte u. a. für die Zeitschrift liefern: 4 Stücke, die in die Grammatik und die Geschichte der deutschen Sprache einschlagen, und dann Übersetzungen und Besprechungen verschiedener Schriften, die in der querelle des anciens et des modernes eine Rolle spielen; König-Nüßler hatte gar 27 Stücke in Bereitschaft, darunter seine zwei Komödien; 6 Stücke aus und über die querelle des anciens, eine französische Übersetzung der berühmten englischen Satire Swifts in der gleichen Streitfrage, „das Märchen von der Tonne“; endlich das komische Heldengedicht Hans Sachs von Warnecke, das später die Schweizer in den Streitschriften abdrucken. Es ist zu bedauern, daß die Zeitschrift nicht zu stande kam, schon wegen der die große französische Streitfrage behandelnden Schriften. Es wäre damit die Kenntnis der französischen Litteraturbewegung in einer umfassenderen und viel fruchtbareren Weise vermittelt worden, als dies später durch Gottsched geschehen ist. König besaß damals eine weit bedeutendere Kenntnis der französischen Litteratur, als Gottsched je in seinem Leben erlangt hat, und dabei ein reifes, sicheres Urteil, wie sich dies aus seiner großen Abhandlung über den Geschmack ergiebt.

Diese Abhandlung ist neben der gleichzeitigen Schrift der Schweizer über die Einbildungskraft die erste ästhetische Spezialuntersuchung in deutscher Sprache und geht der Erörterung derselben Frage in dem Briefwechsel zwischen Bodmer und Conti nicht bloß um zwei Jahre voran, sondern übertrifft sie auch an umfassender Kenntnis der einschlägigen französischen, englischen und italienischen Litteratur, selbst an philosophischer Schulung und jedenfalls an Reife des Urteils, wenn sie ihr auch an Selbständigkeit der Auffassung nachsteht. Sie führt den

Titel: „Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst", ist über 100 Seiten stark und bildet den Schluß der Ausgabe der Canitzischen Gedichte.

Die Quellen, welche König benützt, sind sehr zahlreich und die Art der Benützung zeigt, daß er sie nicht bloß gelegentlich etwa aus einem Register kennt. Von lateinischen Schriftstellern zitiert er die damals allgemein üblichen. Griechisch verstand er wohl so wenig als Gottsched. Dagegen zeigt er eine umfassende und gründliche Kenntnis der französischen Litteratur. Nicht bloß führt er alle Schriftsteller auf, die über den Geschmack gehandelt haben, sondern er weiß auch die tüchtigsten herauszugreifen. Er ist es, der Dubos zuerst, 13 Jahre vor den Schweizern, in Deutschland eingeführt hat. Neben Dubos hält er sich besonders an die beiden Dacier, besonders an Frau Dacier, und an Rollin, dessen bekannte Schrift: De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres eben damals 1726 erschienen war. Für seine umfassende litterarische Kenntnis zeugt die Benützung auch weniger bekannter Schriftsteller, noch mehr die verschiedener Zeitschriften. Auch seine Kenntnis der italienischen Litteratur ist weit bedeutender als die Gottscheds je war. Selbst die einschlägige spanische Litteratur ist ihm nicht fremd. Von den Engländern erwähnt und benützt er besonders den Spectator, daneben den Guardian, Tattler und Mentor modern; von Schriftstellern Shaftesbury. Die Einführung des letzteren muß ihm wie die von Dubos als ein besonderes Verdienst angerechnet werden. Aus der deutschen Litteratur konnte er natürlich nur wenig benützen. Von Leibnitz führt er die bekannte Definition des Geschmacks an; daneben nennt er Thomasius, Neukirch, Warnecke und die Diskurse der Maler als Beispiele der glücklichen Bekämpfung des falschen Lohensteinschen Geschmacks.

Die Abhandlung ist nur der erste Teil eines beabsichtigten größeren Werkes und enthält bloß die Untersuchung über den Geschmack im allgemeinen; eine spätere Fortsetzung sollte dann die Geschichte des Geschmacks bei den einzelnen Völkern behandeln. Die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des Geschmacks übergehen wir; er giebt hier nichts Eigenes; bemerkenswert ist nur, daß er lange vor den Schweizern Neukirch und Warnecke als die ersten prinzipiellen Gegner des Lohensteinschen Geschmacks bezeichnet. Das Wort Geschmack, sagt er, wird zunächst von der Empfindung der Zunge gebraucht, kommt aber auch der Wahrnehmung der übrigen Sinne, besonders des Gesichts und Gehörs, zu. „Der Geschmack ist diejenige Empfindung, die in dem gemeinen Sinn durch diejenigen Eindrücke geboren wird, die unsere sinnlichen Werkzeuge verschiedentlich empfangen." Er ist nach Dubos

der Sinn, der den Wert eines jeglichen Dings beurteilt, durch das Auge eine Schilderei, durch das Ohr eine Klang- und Sangweise. Auge, Ohr u. s. w. sind indes nur die Werkzeuge, deren sich die Seele bedient gewisse Eindrücke zu empfinden; sie selbst ist es, die ihr Urteil darüber abgiebt, und dies geschieht durch den Geschmack. Aber Dubos hat mit Unrecht aus ihm einen eigenen sechsten Sinn gemacht. Viel richtiger bezeichnet ihn M. Scudery an M. Dacier als eine Übereinstimmung zwischen esprit und raison d. h. zwischen Verstand und Vernunft wie König falsch übersetzt, oder vielmehr zwischen unmittelbarer Empfindung und Reflexion, was wenigstens die wirkliche Meinung der M. Dacier ist. Hat ein Mensch diesen Einklang, so wird ein Gegenstand, der mit dieser inneren Seelenharmonie stimmt, ihm notwendigerweise gefallen, ein solcher, der nicht dazu stimmt, mißfallen. Fehlt aber dieser innere Einklang in der Seele, so wird auch der schönste Gegenstand mißfallen. Leider ist dies bei den meisten Menschen der Fall und daher erklärt sich die Herrschaft des falschen Geschmacks. König faßt diesen trefflichen Gedanken der M. Dacier noch tiefer in einer an die prästabilierte Harmonie anklingenden Weise, wenn er seine Fassung auch nicht sicher zu formulieren weiß. Er findet es sei von der Natur selbst eine innere Übereinstimmung zwischen der objektiven Beschaffenheit eines Gegenstandes und dem Eindruck vorhanden, den er auf eine harmonisch gestimmte Seele macht. Wie sich in der Natur selbst alles in einem richtigen Gleichmaß und Einklang befindet, so muß unsere Seele eben wegen der Übereinstimmung der äußern Welt mit ihr selbst notwendig an einer solchen Übereinstimmung und Ordnung der äußern Dinge Gefallen finden. Leider hat König diesen schönen und spekulativen Gedanken nicht weiter entwickelt.

Er versucht dann den Begriff des Geschmacks genauer zu analysieren, bewegt sich hier aber in einem verhängnisvollen Schwanken zwischen seinen seitherigen trefflichen Gewährsmännern und der Psychologie des Leibnitz-Wolffischen Systems, wie er sie auffaßt. Zunächst sucht er das Verhältnis des Geschmacks als Empfindungsurteils zu dem angeblich auf deutlicher Erkenntnis der Gründe beruhenden ästhetischen Urteil des Kunstkenners festzustellen. Nach seinen seitherigen Gewährsmännern, Cicero und Quintilian unter den Alten, Evremond, Bonhours, Leibnitz und Dubos unter den Neuern ist der Geschmack reine Sache der unmittelbaren Empfindung und als solche nicht in deutliche Erkenntnis aufzulösen, somit auch nicht demonstrierbar, nicht lehrbar und lernbar. Er ist nach Leibnitz von der Erkenntnis (entendement) verschieden, er besteht in den verworrenen Vorstellungen (perceptions confuses) d. h. in dem, was wir heute Gefühl oder Empfindung nennen; er ist

etwas Instinktartiges, von dem man keine rechte Rechenschaft geben kann (assez rendre raison); er ist eine durch Übung d. h. durch vertraute Beschäftigung mit der Kunst und dem Schönen überhaupt ausgebildete Naturanlage. Wir haben hier eine richtige, wenn auch nicht erschöpfende Beschreibung des Geschmacks. Wenn Dubos ähnlich wie Hutcheson aus dem Geschmack einen eigenen sechsten Sinn macht, so will auch er ihn damit zunächst nur von dem Verstande, wie von der allgemeinen Empfindung des Angenehmen und Unangenehmen, trennen. Wie Leibniz sieht auch er in ihm eine eigene besondere Anlage; die nur durch Übung, nicht durch theoretische Unterweisung ausgebildet werden kann.

König hätte durch Anschluß an Leibniz-Dubos zu einer ganz richtigen Auffassung des Geschmacks kommen können; aber die herrschende falsche Auffassung der Leibnizischen Psychologie hat ihn verleitet, von der sichern Interpretation, die Leibniz selbst giebt, abzugehen und unverständig gegen Dubos zu polemisieren. Den Geschmack im eigentlichen Sinne unterschieden von der angeblichen deutlichen Einsicht des Philosophen faßt er mit Leibniz und Dubos richtig, wenn er seinen Begriff, durch seine falsche Psychologie gehindert, auch nicht sicher zu formulieren weiß. Schwierigkeit macht ihm zunächst die Frage, welchem geistigen Gebiet er den Geschmack zuweisen soll, ob dem Verstand oder der Empfindung. Das einemal ist er ihm Sache der Empfindung, die ihr Urteil durch Gefallen und Mißfallen, Lust und Unlust, Zuneigung und Abneigung abgiebt; das anderemal ist er Sache des Verstandes, sofern dieser nach der Empfindung, nicht nach Gründen urteilt. Diese Konfusion zeigt sich auch in seiner Definition des Geschmacks: „Der Geschmack des Verstandes", sagt er, „ist nichts anderes als die zusammengesetzte Kraft der Seele zu empfinden und zu urteilen, vermittelst welcher sie durch die Werkzeuge der Sinne einen gewissen Eindruck empfindet und über denselben alsdann ihre Entscheidung durch eine Zuneigung und Abneigung äußert." Hier wird der Geschmack Sache des Verstandes genannt und doch wieder als eine aus Empfindung und Urteil zusammengesetzte Kraft der Seele bezeichnet. Doch rechnen wir dem philosophisch wenig geschulten Dichter die ungeschickte Formulierung nicht an. Was er meint, ist: Beim Geschmack wirkt Empfindung und Urteil zusammen; das Urteil besteht aber in der mit der Perzeption des Schönen und Häßlichen verbundenen Lust oder Unlust, ist somit faktisch Urteil der Empfindung — wenn sich König auch nach seiner Psychologie das Urteil nur als ein Urteil des Verstandes denken kann. Daß er faktisch den Geschmack doch als Empfindungsurteil faßt, geht auch daraus hervor, daß er nach ihm der Überlegung und Untersuchung vorangeht. Der Geschmack, sagt er, unterscheidet nach einer fertigen

Empfindung, wie die Vernunft nach einer vorgenommenen Untersuchung. So weit also stimmt er mit Leibnitz und Dubos überein. Während nun aber nach diesen der Geschmack als die durch Übung ausgebildete besondere ästhetische Empfindung in Sachen der Schönheit allein und vollgültig entscheidet, muß nach König noch ein weiteres, die deutliche Erkenntnis aus Gründen dazu kommen. Das einemal bezeichnet er dies als ein zweites, höheres Moment des Geschmacks, das anderemal als etwas davon Unterschiedenes, das er als Urteil dem Geschmack entgegenstellt. Beide, sagt er, sind wesentlich verschieden. Geschmack ist es, wenn die Seele auf den ersten Eindruck durch die natürliche oder verbesserte, aber doch fertige Empfindung urteilt. Urteil dagegen heißt man es, wenn die Seele nach vorhergeschehener Verknüpfung und Trennung verschiedener Begriffe durch Beweisgründe schließt. Die fertige Empfindung, d. h. der natürliche Geschmack muß die Probe dieses Urteils durch Vernunftschlüsse und die Untersuchung nach den Regeln der Kunst aushalten können. König führt die Untersuchung in einer Polemik gegen Dubos und andere Franzosen, die aber ebenso Leibnitz trifft. Er wirft ihnen vor, daß sie den Geschmack für etwas rein Angeborenes halten und leugnen, daß er durch Kunst d. h. durch die Theorie zu erwerben sei. Indes Dubos wie Leibnitz bezeichnen allerdings den Geschmack als etwas Angeborenes (naturel), natürlich der Anlage nach, aber sie sind weit entfernt zu leugnen, daß er der Ausbildung bedürftig wie fähig sei. Da er ihnen aber Sache der Empfindung, nicht des Verstandes ist, fällt für sie natürlich die Lehr- und Lernbarkeit, die Ausbildung durch theoretische Unterweisung weg; als Empfindung kann er nur durch anhaltende und wiederholte Eindrücke des Schönen (usage), durch Hören und Anschauen schöner Gegenstände ausgebildet werden. König muß an einer spätern Stelle selbst zugestehen, daß Frauen und Männer aus der vornehmen Welt ohne alle theoretische Unterweisung vielfach einen weit feineren Geschmack besitzen als die sog. Kunstkenner, und daß sie diesen Geschmack unbewußt und unwillkürlich durch ihren steten Verkehr in einer feingebildeten Gesellschaft erlangen, wie umgekehrt, daß man ein grundgelehrter Mann und dabei ein geschmackloser Pedant sein könne. Aber dieser so ausgebildete Geschmack ist nach König nicht genügend. Es muß deutliche Einsicht in die Gründe des Schönen dazu kommen und hiefür ist theoretische Unterweisung unerläßlich. Zu einem wirklich guten Geschmack ist nach ihm die Vereinigung von Natur d. h. zur Fähigkeit ausgebildeter Anlage und Kunst d. h. Theorie erforderlich; es genügt nicht, richtig zu empfinden, sondern man muß auch die Gründe angeben können, warum einem etwas gefällt oder mißfällt;

jedes von beiden allein ist eine betrügliche Führerin, und nur der besitzt einen vollkommenen Geschmack, der wie ein Vernünftiger wiewohl Ungelehrter empfindet und hernach wie ein Kunstgelehrter darüber urteilt. Das Verhältnis von beidem, von Geschmack im Leibnitzischen Sinn und von dem, was er als Urteil davon unterscheidet, bestimmt er dahin, daß beide naturgemäß übereinstimmen. Der Geschmack lehrt uns durch die Empfindung dasjenige hochschätzen, was die Vernunft unfehlbar gebilligt haben würde, wenn sie Zeit gehabt hätte, solches genugsam zu untersuchen. Die Empfindung ist nichts als der Geschmack des Verstandes. Aber nur durch die Vernunft erhalten wir volle Gewißheit; es ist zwar auch die Empfindung ein Zeichen der Gewißheit, aber die wahre ist doch nur die, die von einer deutlichen Erkenntnis herrührt, und hiezu ist Unterricht, Übung und Untersuchung erforderlich.

König ist zu dieser unglücklichen Entgegensetzung von Geschmack und „Urteil" durch das damals allgemeine Mißverständnis der Leibnitzischen Seelenlehre gekommen. Nach Leibnitz können die verworrenen Vorstellungen in deutliche aufgelöst werden, aber nur zu einem kleinen Teil und auf wenige Augenblicke. Das Wesen der ästhetischen Empfindung besteht nach Leibnitz eben darin, daß sie von Anfang bis zu Ende verworrene Perzeption des Schönen ist und bleibt, und sich nie in deutliche Erkenntnis auflösen läßt; der Genuß, den uns die Musik gewährt, beruht auf einem unbewußten Zählen der Seele. Die Schule dagegen lehrte und verlangte mißverständlich die Erhebung der niedern verworrenen in die höhere deutliche Erkenntnis ganz allgemein und so auch für die ästhetische Empfindung. Da die Wolffische Psychologie auch die Empfindung als Erkenntnis bezeichnet und ein Urteil nur dem Verstande zuschreibt, so sieht sich König dadurch verleitet von Leibnitz abzugehen und auch die Auflösung des Geschmacks in begriffliche Erkenntnis zu verlangen. Erst Baumgarten hat den Sinn von Leibnitz wieder richtig gefaßt und dann Mendelssohn noch vor Kant es ausgesprochen, daß das Gebiet der Empfindung als ein eigenes, selbständiges neben dem des Erkennens und Wollens zu fassen ist, und daß innerhalb desselben der ästhetischen Empfindung, als dem uninteressierten, nicht begrifflich vermittelten Wohlgefallen am Schönen, eine besondere Stelle anzuweisen ist. Indes so weit steht doch auch König noch auf dem Boden der echten Leibnitzischen Philosophie, als auch nach ihm Geschmack und „Urteil" inhaltlich gleich und nur dem Grad und der Art der Deutlichkeit nach verschieden sind, während Bodmer, der ausdrücklich auf Leibnitzischem Boden zu stehen behauptet, Leibnitz so gründlich mißversteht, daß er den Geschmack im üblichen Sinne als etwas Unsicheres und völlig Willkürliches, ja als den falschen

Geschmack des Pöbels bezeichnet, und ihm als wahren Geschmack die begriffliche Einsicht in die Gründe des Gefallens und Mißfallens entgegenstellt.

Wie der Geschmack nach König bei allen Menschen und zu allen Zeiten gleich ist, so erstreckt er sich auch über das ganze Gebiet des geistigen Lebens, auf das der Wissenschaft, wie auf das des sittlichen Handels so gut, wie auf das eigentliche Gebiet des Schönen.

So giebt König mit Benützung der besten ausländischen, besonders französischen Schriftsteller und mit bestimmter, wenn auch nicht ausgesprochener Anlehnung an die Wolffische Philosophie (vergl. Brief an Bodmer vom 1. September 1726 bei Brand Brockes) eine für damalige Zeit wirklich treffliche Darstellung der Lehre vom Geschmack, weit mehr als bald darauf Bodmer auf vermeintlicher Grundlage jener Philosophie zu geben vermocht hat. Er erkennt richtig, daß der Geschmack zunächst Empfindung und das Geschmacksurteil somit Empfindungsurteil ist, wenn er auch Empfindung und Urteil durch jene Philosophie verleitet in einen falschen Gegensatz bringt; er erkennt ferner, daß der Geschmack angeboren, aber wie jede Fähigkeit bildungsfähig wie bildungsbedürftig ist, wenn er auch fälschlich die Ausbildung durch Theorie und Unterricht dazu für erforderlich hält; er erkennt ferner richtig, daß mit dem Geschmacksurteil stets ein ästhetisches Wohlgefallen oder Mißfallen verbunden ist, ebenso, daß der Geschmack seine Stelle vorwiegend im Gebiet der Kunst hat, sich aber daneben doch auch auf alle andern Gebiete des Lebens erstreckt. Mit letzterer Bemerkung kommen wir auf den zweiten Teil der Abhandlung, auf den Abschnitt über den besonderen Geschmack.

Diese Partie ist weit schwächer. Schon die Unterscheidung von allgemeinem und besonderem Geschmack ist ganz falsch; man kann nur von Geschmack und von seiner Äußerung in dem einzelnen bestimmten Geschmacksurteil sprechen. Indes dies ist es nicht, was König meint; er verbindet überhaupt keinen bestimmten Begriff damit. Der besondere Geschmack, sagt er, ist so mannigfaltig, als es die Völker, Gemüter, Gebräuche, die Lehren oder Wissenschaften sind. Aus dieser unglücklichen Zusammenstellung ergiebt sich, daß er den speziellen Geschmack in den einzelnen Künsten und Wissenschaften und die Verschiedenheit desselben bei Völkern, Individuen und Zeiten untereinander wirft. Daß so die Ausführung unglücklich ausfallen mußte, ist selbstverständlich; doch finden sich auch hier manche gute und fruchtbare Bemerkungen. Der besondere Geschmack zerfällt nach ihm in Geschmack in Ansehung des Glaubens, des Willens, des Verstandes; er meint Theologie, Ethik und Wissenschaft im engern Sinne. Den sittlichen Geschmack definiert er „als eine durch die Ver-

nunft geübte Gemütsempfindung, das Wahre zu erkennen, das Gute zu verlangen und das Edelste und Beste zu wählen." Aus der verworrenen Ausführung, die die verschiedensten Dinge zusammenwirft, geht doch so viel hervor, daß der Gedanke zu Grunde liegt, den später Mendelssohn und Schiller nach Shaftesbury ausgeführt haben, daß der Mensch das Gute nicht aus philosophischer Erkenntnis, sondern aus innerer Neigung thun solle, und daß zu diesem Behufe das Gute in das Gewand des Schönen gekleidet werden müsse. Aber er hat diesen Gedanken nicht richtig zu fassen vermocht. Seine Konfusion zeigt sich besonders darin, daß er zu dem sittlichen Geschmack auch den Geschmack in der Kunst rechnet. Er herrscht, sagt er, fast über alle Handlungen des Menschen bis auf die geringsten Kleinigkeiten, von der ersten Kunst bis auf das letzte Handwerk. Dies wird nun im einzelnen weiter ausgeführt. Es ergiebt sich, daß er unter Kunst hier nur das Kunsthandwerk, Gartenbau, Anordnung von Festen und dergleichen versteht, während er die eigentlichen Künste dem Verstande zuweist. Daß er den Geschmack nicht auf das enge Gebiet der eigentlichen Kunst einschränkt, sondern auf das ganze Gebiet des Lebens ausdehnt, ist jedenfalls anzuerkennen.

Den Geschmack in Wissenschaft und Kunst bringt er der Wolffschen Psychologie gemäß unter der Rubrik „Geschmack in Sachen des Verstandes" unter. Was er über den Geschmack in den eigentlichen Künsten giebt, ist ganz dürftig. Er sagt, sein eigentlicher Gegenstand sei der Geschmack in Poesie und Beredsamkeit und das, was hier gelehrt werde, lasse sich auch auf die übrigen Künste anwenden. Aber auch das, was er über jenen giebt, ist überaus dürftig und umfaßt nur knapp drei Seiten unter 104. Er definiert ihn „als eine Fertigkeit des Verstandes, das Wahre, Gute und Schöne richtig zu empfinden und von dem Falschen, Schlimmen und Häßlichen, sowohl was die Gedanken und Ausdrückungen, als die ganze Einrichtung betrifft, genau zu unterscheiden, wodurch im Willen eine gründliche Wahl und in der Ausübung eine geschickte Anwendung erfolgt." Er ist für den Dichter und Redner unerläßlich und kann weder durch Übung noch durch theoretische Kenntnis ersetzt werden. Er ist, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften zweifacher Art, nämlich entweder empfindender oder wirkender Geschmack, d. h. Geschmack des schaffenden Künstlers oder des genießenden Lesers oder Zuhörers. Für den Dichter wie für den Künstler überhaupt sind beide Arten erforderlich. Dies ist alles, was der Verfasser über sein eigentliches Thema, den Geschmack in Poesie und Beredsamkeit zu geben weiß.

Ganz schwach ist seine Ausführung über die Verschiedenheit des

Geschmacks, d. h. über die Frage nach der Allgemeingültigkeit desselben im Verhältnis zu der faktischen Verschiedenheit bei den einzelnen Individuen wie bei ganzen Völkern. Schon daß er auch diese Frage unter der Rubrik besonderer Geschmack, d. h. Anwendung des Geschmacks auf die einzelnen Künste und Wissenschaften unterbringt, zeugt von seiner Unklarheit. Daß der sogenannte besondere Geschmack mit dem allgemeinen, von dem er ja nur die Anwendung ist, notwendig stimmen muß, ist selbstverständlich. Eine ganz andere Frage ist es, wie fern sich die faktische Verschiedenheit des Geschmacks bei Individuen und Völkern mit der behaupteten Allgemeingültigkeit vereinigen lasse. König kommt hier über Gemeinplätze nicht hinaus. Erst Mendelssohn hat später diese Frage tiefer und richtiger gefaßt. Der Geschmack, sagt unser Verfasser, ist verschieden nach Ländern, Völkern, Gemütsarten, Lehren, Wissenschaften, Künsten, Sitten und Gebräuchen, eben wie im Willen, im Verstande und den äußerlichen Sinnen verschiedener Menschen. Jeder kann in seiner Art gut sein, sofern er mit den Grundsätzen des allgemeinen guten Geschmacks übereinkommt. Über diese nichtssagende Phrase kommt er nicht hinaus, eine Lösung des schwierigen Problems versucht er nur durch Anhäufung von Beispielen und Analogien. Es ist, sagt er, mit der Verschiedenheit des besonderen Geschmacks wie mit den Gesichtern: alle haben etwas sich Ähnliches, und doch auch etwas Besonderes, aber der Geschmack kann sowohl richtig, als ein Gesicht wohlgebildet heißen, wie verschieden sie auch von allen anderen sein mögen, wenn er nur überhaupt in den Regeln des Guten und des Schönen gegründet ist. Wir können den Geschmack eines anderen nicht tadeln, ob er einer Freundlichen oder Schönen, einer Sittsamen oder Munteren, einer Weiß- oder Braunhaarigen, einer Blau- oder Schwarzäugigen seine Zuneigung gönnet. Letzteres erinnert an eine Stelle von Mendelssohn in seiner Abhandlung über den Geschmack; aber während dieser bemüht ist, die Allgemeingültigkeit innerhalb der Verschiedenheit zu begründen, stellt König einfach eine Behauptung auf. Er verwahrt sich nur gegen die etwaige Konsequenz, die man ihm ziehen könnte. Man darf dies nicht dahin ausdehnen, sagt er, als ob jeder Geschmack gut wäre, als ob man keine Regeln vom Geschmack geben könnte. Wie verschieden auch der besondere Geschmack sein mag, um gut zu sein, muß er mit dem allgemein guten übereinkommen. Er bemüht sich nun vergeblich zu sagen, worin dies besteht. Er führt das bekannte Wort an, es finde sich in den Werken der Kunst eben ein solcher Punkt der Vollkommenheit, wie die Güte und Zeitigung in denjenigen Dingen, welche die Natur hervorbringt. Derjenige, welcher diesen Punkt nicht gewahr wird, hat einen mangel-

haften Geschmack. Diesen Punkt der Reife genauer zu definieren, gelingt ihm nicht. Er kommt zuletzt auf den Gemeinplatz zurück: gut, wahr und schön sei, was nach dem allgemeinen Ausspruch aller Kunstverständigen nach einer genauen Untersuchung den Regeln der Natur, der Kunst, der Erfahrung gemäß sei, oder an einer anderen Stelle, was es nach dem allgemeinen Eindruck der vernünftigen Welt sei. Ein sicheres, sachliches Merkmal für das, was nach dem allgemeinen Geschmack als schön, wahr und gut erscheinen muß, weiß er nicht aufzufinden. Aus einer langen Stelle, die er aus Rollin anführt, ergiebt sich eben die Ansicht, daß der Geschmack im Grund eben doch nur Sache des Taktes ist, beruhend auf einer glücklichen Naturanlage, ausgebildet durch eifrige Beschäftigung mit dem Schönen, durch theoretische Betrachtung und, wie Fontenelle meint, durch Umgang mit der feinen Welt, dem Hofe, Künstlern und Gelehrten. Daß aber auch hier noch große individuelle Verschiedenheit des Geschmacks besteht, ist eine Thatsache, und in was nun diese Verschiedenheit innerhalb dieser Allgemeinheit begründet ist und, ob doch nicht eine von diesen Geschmacksrichtungen die richtigere oder richtigste ist, untersucht König nicht. Hier setzt später Mendelssohn ein.

Gleichzeitig mit Königs Abhandlung erschien von Seiten der Schweizer die verspätete Streitschrift: „Anklagung des verderbten Geschmacks“ ꝛc. und die Schrift über den Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft. Erstere haben sie später noch für wichtig genug gehalten, sie in ihren Streitschriften wieder abdrucken zu lassen. Durch die oben angeführten Bemerkungen in den Tadlerinnen gereizt, wendet sich Bodmer gegen eine Abhandlung derselben über das Sinnreiche, die allerdings im höchsten Grad kläglich ist und die Kritik geradezu herausfordert, und zugleich gegen den Hamburger Patrioten. Die Schrift ist unbedeutender als die einschlägigen Ausführungen in den Diskursen und für uns verhältnismäßig wertlos. Nur ein Fortschritt ist zu konstatieren: sie haben unterdessen das Studium von Wolff begonnen. Seine demonstrative Methode imponiert ihnen und so rühmen sie sich nun, daß ihre Urteile nicht auf dem Dünkel der Kunstrichter, sondern auf gewissen festgesetzten Grundsätzen aufgebaut seien. Während in den Diskursen der Geschmack noch etwas rein Individuelles ist, legen sie hier dem ästhetischen Urteil Demonstrierbarkeit, somit Objektivität, so gut wie dem logischen Urteil bei. Sie stützen ihre Fassung des Sinnreichen und Scharfsinnigen auf die Wolffische Definition von Witz und Scharfsinn, aber sie vermögen sie nur mühselig und breit weiter auszuführen. Sind so die ersten Teile für unseren Zweck wertlos, so bezeichnet der letzte Abschnitt von der Poesie einen gewissen Fortschritt

über die Diskurse hinaus, sofern jetzt an die Stelle der bloßen Naturnachahmung der Begriff der schöpferischen Phantasie stärker betont wird. Dem Skribenten, heißt es hier, ist der weite Umkreis der Natur viel zu eng, er bildet Geschöpfe, die nie gewesen und nie sein werden. Als Alexander die ganze Welt bezwungen, klagte er, daß nicht mehr Welten für seinen Mut da seien. Aber ein lebhafter Kopf baut sich selbst in seiner erhitzten Phantasie neue Welten, die er mit neuen Einwohnern bevölkert, die von einer fremden Natur sind und eigenen Gesetzen folgen. Die weitere Ausführung dieses Gedankens bereitet uns eine völlige Enttäuschung. Der Verfasser denkt nämlich bei der Thätigkeit der schöpferischen Phantasie nur an die Allegorie, die Äsopische Fabel und die damals so beliebten Totengespräche. Von Interesse dürfte es sein, einige Sätze aus dem Abschnitt über die Poesie anzuführen. Als Zweck derselben wird bezeichnet, daß sie auf ergötzende Art unterrichte. Die ganze Dichtung muß einen mystischen Sinn haben; gemeint ist damit die Allegorie in dem damals üblichen weiteren Sinn. Sie muß ferner wahrscheinlich sein, d. h. sich entweder auf Wahrheit oder auf einen allgemein angenommenen Wahn gründen. Alle Umstände in einem Gedichte müssen genau mit einander übereinstimmen. Sie müssen ferner ihre besondere Bedeutung haben und den mystischen Sinn des ganzen Systems vollkommen machen. Die Ähnlichkeit der Bilder des erdichteten Systems und des mystischen Systems dürfen weder allzunahe noch allzuentfernt sein. Offenbar schwebt ihm bei dieser ganzen konfusen Ausführung die Ansicht Bossus über das Epos vor.

Schon in der eben besprochenen Schrift verweisen sie auf ein größeres Werk, das sie in Arbeit haben. Es ist das die Schrift über die Einbildungskraft, die aber erst zwei Jahre später, 1727, wirklich erschien. Sie planten ein großes, Poesie und Beredsamkeit umfassendes, auf Grund der Wolffischen Philosophie aufgebautes systematisches Werk. Es ist somit unwahr, wenn Danzel behauptet, daß Gottsched zuerst auf diesen Gedanken gekommen sei. Von diesem großen Werke ist indes nur dieser erste Teil erschienen, unter dem nach damaliger Sitte weitschichtigen Titel: Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmacks: oder: Genaue Untersuchung aller Arten Beschreibungen, worinnen die ausgelesensten Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freiheit beurteilet werden.

Vorangeschickt ist eine lange Dedikation an Wolff, worin sie sich über ihr Vorhaben aussprechen. Schon diese ist höchst bezeichnend. Wolffs Schriften, sagen sie, haben leider noch nicht den verdienten Einfluß auf die Verbesserung des Verstandes und der Tugend gehabt.

Seine demonstrative Art zu philosophieren werde sich erst dann recht äußern, wenn Männer aufstehen, die sie auch auf die Künste anwenden und diese auf gewisse feste Grundsätze aufbauen und in einer verknüpften Ordnung vortragen. Dies ist also das Programm einer vollständigen philosophischen Ästhetik, freilich faktisch mit Beschränkung auf die sog. schönen Wissenschaften. Alle Teile der Wohlredenheit — die Verfasser werfen Poesie und Beredsamkeit stets durcheinander — müssen auf festgesetzte philosophische Anfänge, d. h. Prinzipien begründet und von einander abgeleitet werden können. Noch fehlt es an einem Werk, wie es der Spectator verlangt, „daß ein guter Kritikus ein ganzes Werk, das in gutem Geschmack geschrieben, behandle und genau und ausführlich die Quelle und Ursache aufzeichnen möchte, aus welcher die unterschiedliche Schönheit desselben und das daher entspringende Ergötzen abfließet.“ Mit diesem Mangel an sicherer theoretischer Grundlage hänge es aufs engste zusammen, daß die Kritik in Deutschland willkürlich und persönlich parteiisch sei. Der Verfasser rühmt von sich, daß er selbst die erforderliche Wahrheitsliebe besitze und ebenso auch keinem anderen zumute, ihm auf Treu und Glauben statt auf Gründe hin zu glauben. „Diese Gemütsart habe ihn zu dem lang bedachten Vorhaben gebracht, alle Teile der Beredsamkeit in mathematischer Gewißheit auszuführen und den wahren Quellen des Ergötzens sowohl, das uns gute Schriften geben, als der Kaltsinnigkeit, in der uns schlimme Werke stehen lassen, nachzuspüren.“ Das Werk soll aus fünf Bänden bestehen. Diese Einteilung gründe sich auf die verschiedenen Kräfte der Seele, von denen die verschiedenen Stücke der Wohlredenheit und der Poesie hervorgebracht werden. Der erste Teil, der allein erschien, soll von dem Einfluß der Einbildungskraft auf die Beredsamkeit handeln und alle Gattungen von Beschreibungen der Dinge, so die Natur und Kunst hervorbringt, auch selbst die Beschreibungen des menschlichen Gemütes, die Charaktere oder Sitten genannt werden, enthalten. Der zweite Teil soll untersuchen, was in den Reden oder Schriften geistreich oder scharfsinnig ist, auch lehren, was der Witz als eine besondere Kraft der Seele für einen Einfluß auf die Beredsamkeit hat. Der dritte Teil soll davon handeln, worin der gute Geschmack in allen Gattungen der Dichtkunst besteht, und wie die Kraft zu dichten gebraucht werden muß. Der vierte Band soll die Theorie der besondern Gattungen der Dichtkunst Epos, Drama, Satire, Ekloge und Ode geben. Der fünfte Teil soll von dem höchsten Grad der Vollkommenheit in der Wohlredenheit, dem Erhabenen, handeln und im kritischen Anschluß an Longin einen ganz neuen Begriff desselben aufstellen. Schon aus diesem Schema geht hervor, daß die Verfasser das Zeug nicht besaßen, eine philosophische

Grundlegung der Künste oder auch nur der Beredsamkeit und Poesie zu geben. Hiezu fehlt es ihnen nicht allein an philosophischer Schulung, sondern an logischem Denken überhaupt, wie diese konfuse Skizze aufs deutlichste darthut. Neben dieser theoretischen Grundlegung verfolgt der Verfasser noch einen weitern Hauptzweck, nämlich einen kritischen. Es soll eine vollständige Kritik der Schriften aller Deutschen gegeben werden, der schlechten wie der guten, der alten wie der neuen, ganz besonders der poetischen, und der Verfasser hofft auf diese Weise den richtigen Geschmack in Deutschland zu begründen. Denn der gute Geschmack ist nicht etwa etwas Angeborenes; er ist eine scharfsinnige und geübte Fertigkeit das Gute, Schöne und Wahre in den Gedanken und Schriften zu erkennen. Die Anlage dazu ist bei allen Menschen gleich; aber von der Unterweisung der Lehrer und von der Lektüre hängt es ab, ob sich diese Anlage zum guten oder zum falschen Geschmack entwickelt. Er beruht vornehmlich in dem Scharfsinn des Verstandes, der den Gebrauch der übrigen Sinne der Seele bestimmt. Es muß sich somit aus guten Gründen beweisen lassen, warum etwas gefällt, das andre mißfällt. Diesem Programm gemäß ist somit das geplante Werk nach seiner kritischen, wie nach seiner theoretischen Seite hin eine systematische Ausführung der in den Diskursen begonnenen kritisch-theoretischen Untersuchungen und der Verfasser selbst erklärt ausdrücklich, was er gebe, treffe mit den Ansichten von Rubeen in den Diskursen zusammen; er wolle nur eine weitere Ausführung der dort nur skizzierten Ideen geben. Da nun Rubeen = Bodmer der Verfasser der theoretischen und kritischen Artikel in den Diskursen ist, so liegt es nahe, auch bei unserer Schrift Bodmer den Hauptanteil zuzuschreiben. Faktisch aber gehört ihm nur der grundlegende theoretische Teil, der kritische, wenigstens der über die Beschreibungen, Breitinger an. (Vgl. weiter unten über die Urheberschaft der Schrift von den poetischen Gemälden der Dichter.) Obwohl von dem großangelegten Werke nur der erste Band erschien, vermögen wir uns doch von dem Fehlenden aus den übrigen Schriften der Schweizer zum großen Teil ein ziemlich treues Bild zu machen. Der Briefwechsel über den Geschmack, der nur wenig später fällt, ersetzt uns die erste Hälfte von Band III vollständig; die Anklage des verderbten Geschmacks giebt uns mindestens eine ausführliche Skizze von Band II; für die zweite Hälfte von Band III, die Lehre von der Kraft zu dichten, können wir manches aus Breitingers Kritischer Dichtkunst entnehmen; doch dies ist bedenklich, weil diese ja weit später fällt; für Band III dagegen, die Lehre von den einzelnen Dichtungsgattungen, dürfen wir den eingehenden Diskurs über die Äsopische Fabel in den Diskursen

und den Abschnitt über die Tragödie im Briefwechsel mit Conti beiziehen.

Ein ganz eigentümliches Streiflicht auf die Behauptung des Verfassers, daß er sein System auf der Grundlage der Wolffischen Philosophie aufführen wolle, wirft die Thatsache, daß die Untersuchung alsbald mit dem uns aus den Diskursen bekannten, von Locke entlehnten Satze anhebt, daß der Mensch nichts mit auf die Welt bringe als die Sinnesorgane und die Wundergierigkeit die ihn reize diese Sinne zu gebrauchen, daß somit die Sinne uns die ersten Begriffe von den Dingen liefern. Indes die Sinneseindrücke, fährt der Verfasser fort, sind etwas bloß Momentanes und würden alsbald wieder aus dem Gedächtnis verschwinden, wenn der Mensch nicht noch eine andere Seelenkraft hätte, die Einbildungskraft, die der Verfasser mit Wolff als die Fähigkeit definiert, die Sinneseindrücke fest zu halten und wieder zu erneuern, und das Entfernte uns gegenwärtig zu machen. Ist sie von den Sinnen ungestört ganz allein für sich, so gerät der Mensch gleichsam außer sich und glaubt die Dinge gleichsam vor Augen zu sehen. Sie läßt sich durch Aufmerksamkeit und Übung bereichern und erweitern. Redner und besonders Dichter bedürfen vor allem einer guten und reichen Einbildungskraft; sie müssen sich einen guten Vorrat von Gefilden und Waldscenen und den mannigfaltigsten Schaugerichten des Landlebens sammeln. Dies klingt ganz auffallend an Vida an, den Bodmer später in der Schrift über die Gemälde der Dichter auch citiert; doch ist unsere Stelle aus dem Spectator, Stück 417, entlehnt. Der Dichter muß ferner von allem, was die Kunst hervorgebracht hat, wohl unterrichtet sein, wie ja Homer nach dem großen Weltweisen Montaigne alle Künste gekannt hat. Besonders gilt dies für den epischen Dichter. Ist die Einbildungskraft so reichlich angefüllt, so wird sie eine Schrift mit lebendigen Bildern und Gemälden beleben, die den Leser gleichsam bezaubern, so daß er darüber vergißt, daß er nur die Beschreibung der Sache liest, und die Dinge selbst vor sich zu sehen glaubt. Wir haben hier, wie schon gesagt, die Wolffische Fassung der Einbildungskraft als einer rein reproduktiven Thätigkeit, völlig verschieden von der schöpferischen Phantasie; aber die Wirkung, die der Verfasser ihr zuschreibt, paßt doch mehr auf die schöpferische Phantasie, als auf die bloß reproduktive Imagination. Auch der folgende Abschnitt über die Ähnlichkeit von Poesie und Malerei ist nur eine etwas weitere Ausführung des bereits in den Diskursen Gegebenen. Beschreibungen — sie bilden ja, wie wir gesehen, den Hauptteil der Poesie — sind Gemälde der Dinge, die durch ihre Ähnlichkeit mit dem Urbild ergötzen. Poesie und Malerei sind aufs engste

verwandt. Beide wollen uns abwesende Dinge vergegenwärtigen und gleichsam vor Augen stellen; beide suchen durch die Ähnlichkeit zu ergötzen; beide haben die gleiche Lehrmeisterin, die Natur. Verschieden sind sie nur in der Ausführung: die eine malt mit Worten und der Feder, die andere mit Pinsel und mit Farben. Aber eben daraus entspringt für den Schreiber ein großer Vorzug vor dem Maler. Letzterer kann nicht weiter gehen, als das Gesicht zu belustigen; schon der Bildhauer vermag mehr, sofern er auch auf den Tastsinn wirkt. Bildhauer und Maler können eine Sache nur in einer Stellung abbilden; ihre Bilder sind ferner nur tote Bilder und ermangeln der Bewegung. Dem Schreiber dagegen steht die ganze Natur offen und alles ist voll Leben und Bewegung in seinen Gemälden; seine Personen und Sachen ändern ihre Stellung nach Belieben; er läßt sie von allen Seiten sehen, er wirkt durch seine Beschreibung zugleich auf alle Sinne[1]. Da die Aufgabe des Malers wie des Schreibers ist, die Dinge der Wirklichkeit deutlich und treu abzuschildern, so bedürfen beide in erster Linie einer intensiven Aufmerksamkeit auf die Gegenstände. Diese ist aber wesentlich bedingt durch eine starke Neigung zu einer Sache; sie ist es, die die Einbildungskraft aufschwellt, wie der Wind das Feuer entflammt. Daher haben zärtliche und empfindsame Seelen, Leute von wollüstigem Temperament eine gute und feurige Einbildungskraft. Dies kommt nicht, wie einige meinen, daher, daß ihr Gehirn trockner ist und die Bilder desselben nicht so leicht auslöschen, wie bei feuchten, sondern daher, daß die cholerischen, wollüstigen Naturen insgemein „lebreiche“, empfindsame Seelen haben und sich schnell in einen Gegenstand verlieben. Die Frage, welches Temperament für die Poesie das geeignetste sei, wurde damals viel erörtert; noch Baumgarten behandelt sie. Unser Verfasser wirft offenbar cholerisch und sanguinisch zusammen.

Im Anschluß an die Lehre von der Einbildungskraft behandelt der Verfasser, wie schon in den Diskursen, die Lehre von den Beschreibungen; ganz konsequent von seinem Standpunkte aus. Denn da nach ihm die Thätigkeit des Dichters darin besteht, die Bilder der Dinge, die er selbst in seine Imagination aufgenommen, in die der Leser zu malen, so ist die Poesie ihrem Wesen nach ja eben Gemälde oder Beschreibung. Der Verfasser schickt seiner Untersuchung einige einleitende Bemerkungen voran: die Deutschen sind den Franzosen in der Schilderung der toten Werke der Natur überlegen, während diese in der „scharfsinnigen“, d. h. geistreichen Schreibart den Vorrang

[1] Nach dem Spectator Stück 416 und 417.

haben. Es wäre zu wünschen, daß jemand alle guten Beschreibungen in einer wohlgeordneten Sammlung vereinigte nach den Kategorien des Großen, des Schönen, des Ungemeinen; denn aus diesen drei Quellen fließet alles Vergnügen, das die Einbildungskraft bietet[1]. Eine solche Sammlung wäre eben so wunderbar und ergötzend, wie eine Galerie der berühmtesten Gemälde der vorigen Jahrhunderte. Bei den Anforderungen, die an eine gute Beschreibung zu machen sind, wiederholt der Verfasser das schon früher in den Diskursen Gegebene, aber er erweitert und ergänzt es auf eine seine frühere Ansicht wenigstens im Prinzip wesentlich umgestaltende Weise. Eine Beschreibung muß vollständig sein. Dies wird aber nicht mehr als Forderung photographisch treuer Nachbildung gefaßt, sondern jetzt vom Standpunkt des Lesers aus so formuliert: Die Beschreibung muß alle Begriffe und Empfindungen wecken, die das Urbild selbst erregt. Ganz richtig erkennt der Verfasser, daß dies nicht durch photographisch treue Wiedergabe, sondern vielmehr dadurch geschieht, daß der Dichter die wichtigsten Umstände herausgreift und die Nebenumstände bei Seite läßt. Denn alles Unnötige in der Darstellung zerstreut die Aufmerksamkeit und schwächt den Eindruck. Wir haben in dieser Auffassung den Keim der späteren Lehre Breitingers von der abstractio imaginationis und damit einen wesentlichen Fortschritt über die Auffassung in den Diskursen hinaus. Aber der Verfasser vermag diesen neuen richtigen Standpunkt nicht festzuhalten, geschweige weiter zu entwickeln. Er untersucht in dem folgenden Abschnitt die Ursache des Vergnügens, das wir an den Beschreibungen oder der Nachbildung der Wirklichkeit überhaupt empfinden. Er geht hier von dem schwierigsten und verwickeltsten Punkte aus, von der Frage nach der Ursache des Vergnügens, das wir an der Darstellung häßlicher und schrecklicher Gegenstände empfinden, eine Frage, die er aus Aristoteles kennt und schon in den Diskursen berührt. Hier giebt er eine weitere Ausführung, die aber beweist, daß er einer so schwierigen Frage nicht gewachsen ist. Nicht allein das Schöne, Angenehme und Gute, sagt er, darf Gegenstand der poetischen und malerischen Gemälde sein. Wo freilich die Schönheit des Urbilds zu der Schönheit der Beschreibung noch hinzu kommt, ist die Wirkung eine doppelte. „Aber auch die Beschreibung dessen, was an sich traurig, erbärmlich, häßlich, eckelhaft, schrecklich ja scheußlich ist, ergötzt in der Beschreibung ebenso gut, als die Beschreibung von Venerischen Cupidons, Adonen, Anacreons und Floren.“ Das Unreife der Einsicht zeigt sich hier darin, daß der Verfasser unter den Stoffen, die in der Wirk-

[1] Nach Spectator, Stück 412.

lichkeit einen unangenehmen oder widrigen Eindruck machen, die künstlerisch verwertbaren von den ästhetisch unbrauchbaren, d. h. auch in der Nachbildung Widerwillen und Ekel erregenden nicht zu unterscheiden vermag. Er meint auch das Ekelhafte, wie die Schilderung eines Lazaretes, vermöge ebenso zu ergötzen, wie die von lieblichen idyllischen Scenen. Denn das Ergötzen, das eine wohlgetroffene Beschreibung macht, kommt nicht direkt von dem beschriebenen Gegenstand, sondern — nicht etwa von der künstlerischen Vollendung des Nachbildes — von der Vergleichung zwischen den Eindrücken, die die Beschreibung einerseits, das Urbild andererseits macht. Addison, bemerkt der Verfasser, hält es für unmöglich, die psychologische Ursache dieses Vergnügens näher anzugeben; er selbst rühmt sich sie entdeckt zu haben. Das menschliche Gemüt, sagt er, findet sich nie so zufrieden, als wenn es mit einem Geschäfte umgehet, das ihm eine gute Meinung von seiner Fähigkeit erweckt. So findet sich unser Stolz geschmeichelt, wenn wir bei einer Beschreibung Urbild und Abbild vergleichen. Wir glauben, der Verfasser wolle uns nicht belehren, sondern habe sein Gemälde uns zu unserer Beurteilung übergeben. Daher ist unser Vergnügen da geringer, wo man uns einen Gegenstand beschreibt, von dem wir kein Urbild kennen. So bei der Beschreibung von chimärischen Undingen, ebenso einer Landschaft, die wir nie gesehen haben. Letztere Auffassung ist ganz folgerichtig, sobald man das ästhetische Vergnügen in die Wahrnehmung der Ähnlichkeit von Urbild und Abbild setzt und wir finden deshalb diesen Gedanken auch noch bei J. E. Schlegel und Mendelssohn. Erst Lessing bricht nach dem Vorgang von Dubos definitiv damit. Je größer die Ähnlichkeit, desto größer ist natürlich nach dieser Auffassung das Vergnügen, das die Nachahmung gewährt. Dies wird noch gesteigert durch die Wahrnehmung der Fähigkeit des menschlichen Geistes, der im stande ist, die göttlichen Werke des obersten Meisters nachzubilden; Erstaunen und Entzückung befällt uns und füllt uns mit prächtigen Einbildungen von seiner Würde. Auch diesen Gedanken hat später Mendelssohn von Bodmer entlehnt, doch etwas tiefer zu fassen gesucht. Da die poetischen und malerischen Gemälde, wie die Kunst überhaupt, wesentlich zur Belehrung dienen, so wird die Größe dieses Vergnügens natürlich auch von der Größe der Belehrung abhängen; denn die Erweiterung unserer Erkenntnis geschieht nie ohne Ergötzen. Es ist das die Paraphrase des bekannten Satzes von Aristoteles. So gehen in diesem Abschnitt über das Wesen und die Ursache des Vergnügens an den Nachbildungen der Kunst die guten Gedanken des vorigen wieder verloren.

Die Schrift verfolgt neben der theoretischen auch noch eine kritische

Absicht. Der Verfasser legt nun die im Bisherigen gewonnenen Sätze als kritischen Maßstab an die Gemälde deutscher Dichter an. Er zieht vor seinen Richterstuhl zunächst Postels Wittekind, der seine Gemälde von anderen Dichtern entlehnt habe, wie Virgil von Homer. Dann werden Lohenstein, Hoffmannswaldau und Neukirch behandelt. Hier in der Kritik macht der Verfasser Ernst mit seiner Forderung, daß der Dichter nicht alle Züge der Wirklichkeit, sondern nur die charakteristischen und poetisch wirksamen wiedergeben dürfe, daß besonders die Häufung von Bildern und Gleichnissen den Gesamteindruck notwendig schwäche. Dann bespricht er Pietsch, den er bald lobt, bald wegen der breiten Ausführung seiner Metaphern tadelt. Gryphius und Fleming werden im folgenden gelegentlich erwähnt. Auch Beschreibungen der lebenden Dichter König, Besser, Heräus werden, im ganzen lobend, besprochen. Die zahlreichen Beispiele, die der Verfasser ausführlich anführt und kritisiert, sind für uns interessant als Maßstab für seinen Geschmack: sie sind durchgängig breit in der Ausführung, mehr rhetorisch als poetisch und nach unserem heutigen Geschmacke schwulstig, eine verworrene Häufung von Detailzügen, und ermangeln durchgängig der schlichten Wahrheit wie auch der Anschaulichkeit; ebenso sind sie, wie bei dem damaligen Zustand des geistigen Lebens in Deutschland nicht anders zu erwarten ist, arm an bedeutenden Gedanken wie an tiefer und kräftiger Empfindung.

Nachdem er in dem Abschnitt 5—11 Beschreibungen aus der sichtbaren Natur, Frauenschönheit, Morgen- und Abendröte, Musik, Revuen, Schlachten, Seestürme, Pest, Fieber gegeben und besprochen hat, ist das ganze weitere Werk, Abschnitt 12—23, eine kritische Besprechung von Gemälden des Gemütslebens, besonders der Leidenschaften im engern Sinn. Dieser Teil ist wie der umfangreichste, so auch der interessanteste. Hier betritt der Verfasser ein Gebiet, das der Poesie ganz eigentlich angehört. Er geht auch hier aus von dem Unterschied zwischen Poesie und Malerei. Auch der Maler kann die Gemütsbewegungen darstellen, sofern sie sich in Mienen und Geberden äußern. Hier liegt der Höhepunkt zugleich aber auch die äußerste Grenze seiner Kunst. Während der Verfasser also dem Dichter die Darstellung körperlicher Gegenstände in mindestens gleichem Maße wie dem Maler zuerkennt, beschränkt er den letzteren bei der Zeichnung innerer Seelenvorgänge im ganzen richtig auf die Darstellung der sichtbaren Äußerungen dieser inneren Vorgänge, findet aber zugleich, daß hier der Maler sein Höchstes leiste. Der Dichter — Bodmer sagt hier stets der Redner — vermag durch die „äußere Schale des Leibes“ bis auf die geheimen Winkel des Gemüts vorzudringen; er vermag den ganzen Verlauf und

die verschiedenen Stufen einer Leidenschaft uns deutlich vor Augen zu stellen. Hierin ruht der Hauptvorzug des Schreibers vor dem Maler. Die Affekte haben Ursprung und Sitz im Gemüte, äußeren sich aber durch deutliche Merkmale in den äußeren Teilen des Leibes, besonders in der Farbe und in den Mienen des Gesichtes, weil sie mit den Bewegungen des Geblüts und der flüssigen Nervenmaterie verknüpft sind. Wir sehen, unser Verfasser ist als Physiolog eben so groß, wie als Philosoph. Seine Verranntheit in den Gedanken, daß die Poesie wesentlich Beschreibung äußerer, sichtbarer Gegenstände sei, zeigt sich darin, daß er von dem Dichter und Redner nicht etwa eine Schilderung der Leidenschaften, wie sie sich in Worten und Handlungen ausdrücken, verlangt, sondern eine Beschreibung der Bewegung und Stellung, der Geberden, des ganzen äußeren Gebarens fordert. Also die Seite der Leidenschaft soll der Skribent darstellen, die wesentlich Aufgabe des Malers ist, und das, was eigentlich Sache der sprachlichen Darstellung ist, die Darstellung der Leidenschaft in Worten und Handlungen, wird völlig übergangen. Die Beispiele freilich, die der Verfasser aus Opitz, Gryphius, Günther, Besser anführt, sind von dieser Art.

Im Anschluß an Diskurs IV, 8, über die „Grimatze" als Ausdruck der Leidenschaften wird ausgeführt, daß jede Leidenschaft ihre eigene Sprache habe. Dies seien die Figuren der Rede. Um die Leidenschaften richtig darzustellen, müsse man sowohl ihre Natur als die verschiedenen Arten ihrer Äußerung genau studieren und hieher gehört das Kapitel von den Tropen. Der gesunde Sinn des Verfassers zeigt sich darin, daß er sich gegen den damals allgemein üblichen ausgedehnten Betrieb der Lehre von den Figuren in der Schule ausspricht; er meint, man solle dies in wenigen Stunden abmachen und sie dann eingehend an Beispielen erläutern. Zu diesem Zwecke schlägt er eine Sammlung der herzrührendsten Reden vor, die nach den verschiedenen Arten derselben geordnet und von philosophischen Anmerkungen, die aus der Natur der Leidenschaften selbst hergeleitet seien, begleitet werden. Neben der Sammlung trefflicher Gemälde äußerer Gegenstände verlangt er also auch eine Sammlung herzbewegender Reden.

Nachdem so die Natur der Leidenschaften und die Art ihrer Äußerung untersucht worden, soll das ganze Geheimnis herzbewegend zu schreiben d. h. die Affekte der Leser und Hörer zu erregen geoffenbart werden. Auch hier erfahren wir nichts anderes, als was wir schon in den Diskursen gehört. Um die Leidenschaften richtig darzustellen, muß man sie selbst fühlen. Wer sie selbst in seiner Brust fühlt, dem legen sie auch die rechten Worte und Figuren auf die Zunge. Wer

das Herz sprechen läßt, der erregt in uns den gleichen Affekt, der ihn bewegt. Daher soll ein Schriftsteller, der seine Leser rühren will, nie schreiben, als wenn er selbst von diesem Affekt ergriffen ist. Dies vermag er, wenn er eine feurige Einbildungskraft besitzt. Mittelst dieser kann er sich die Gegenstände so lebhaft vorstellen, daß sie einen gleich starken Eindruck auf ihn machen, als ob sie leibhaftig gegenwärtig wären; er kann so jede Leidenschaft beliebig annehmen, wann und wie es ihm beliebt. Die Sprache der Leidenschaft ist einfach und natürlich. Die echte Passion, sagt der Verfasser ferner, räsonniert nicht, sondern „deklamiert". Auch später schließen die Schweizer die Reflexion so gut wie die bilderreiche Sprache von der Leidenschaft aus. Der Geist haftet in der Leidenschaft zu stark auf seinem Gegenstande, als daß er sich auf andere Sachen hinwenden könnte, ein Satz, der wieder sehr an eine spätere Ausführung Mendelsohns erinnert. — Wie der Verfasser bei der Beschreibung allzusehr die Naturtreue betont, so hier bei der Darstellung der Leidenschaft die pathologische Gemütsstimmung des Dichters. Er erkennt wohl, daß der Dichter das, was er ausspricht, selbst empfinden muß, nicht aber daß ihm diese Empfindung in eine gewisse Ferne getreten sein muß, ehe er sie künstlerisch gestalten kann. In einem großen Werk, wie die Tragödie ist, kommt natürlich vor allem auch der Wechsel der Leidenschaften, ihre mannigfachen Übergänge und Stufen, und die Verbindung des Affekts mit der Reflexion in Betracht. Dieser Punkt wird erörtert an einer Besprechung von Gryphius. Letzterer habe die Kunst die Leidenschaft mit herzrührenden Worten auszudrücken, so ziemlich verstanden, aber die rechte Höhe der Leidenschaft und den Wechsel derselben, wie sie aufeinander folgen, nicht richtig beobachtet. Der Verfasser stellt als Gesetz für die Stufenfolge der Leidenschaften den Satz auf, daß die heftigsten vorangehen und die schwächeren nachfolgen sollen; „sie wetzen sich in dem Ausbruch allgemach ab und werden geschlachter". Daß es auch eine aufsteigende Klimax der Leidenschaften, ein Nachlassen und Wiederauflodern giebt, scheint er nicht zu wissen.

Von der Darstellung der Leidenschaften geht er über auf die Besprechung der Charaktere oder der Sitten, wie man damals übersetzte. Auch dieser Abschnitt knüpft an die Diskurse an. Wie schon dort wird unterschieden zwischen moralischen und historischen Charakteren. Die erste Gattung bietet gleichsam eine exemplifiziertet Sittenlehre. Hiezu ist erforderlich eine Kenntnis der philosophischen Moral wie ein genaues Studium des Menschen. Den höchsten Rang hierin nehmen die Engländer ein; besonders werden gerühmt die einschlägigen Partien des Spectators und die Caracteristics von Shaftesbury,

die der Verfasser indes nicht selbst gelesen zu haben scheint. Er wünscht am Schluß eine vollständige Sammlung solcher Charakterschilderungen, die als eine dritte zu den beiden oben genannten Galerien hinzuzutreten hätte. Wir in Deutschland, klagt der Verfasser, wie später noch Mendelssohn, sind noch sehr arm in dieser Gattung. Nur Opitz und Canitz und ganz besonders Rachel sind hierin glücklich. Hier wird die feine Bemerkung angeknüpft, aus der Kunst, die letzterer in seinen Charakteristiken zeige, lasse sich schließen, daß er im stande gewesen wäre, eine gute „moralische Komödie“ zu verfassen. Die historischen Charaktere sind entweder Nationalcharaktere oder Individuen. Den Unterschied im Nationalcharakter leitet der Verfasser von drei äußern Ursachen ab, von Klima, Regierungsform und Erziehung. Eine ursprüngliche Verschiedenheit in der Anlage der einzelnen Völker wird ebenso geleugnet wie beim einzelnen Menschen. Einen größeren Umfang nimmt natürlich der Abschnitt über die persönlichen Charaktere ein. Der Unterschied unter den Menschen kommt teils von der Natur, teils von der Kunst, teils vom Zufall her. Der erstere ist rein körperlich und beruht bloß in der Menge und Qualität des Geblüts und anderer flüssiger Materie; geistig sind die Menschen bei der Geburt völlig gleich. Die neumodische Lehre, der Unterschied zwischen den Menschen beruhe in einer ursprünglichen Verschiedenheit in der Verteilung der Gaben und der Mischung der Triebe, hat wohl einen großen Schein, aber keinen wirklichen Grund für sich. Merkwürdigerweise zitiert Bodmer neben Locke auch Baco, Cartesius und Wolff. Die Schilderung individueller Charaktere hat ihre Hauptstätte in der Geschichtschreibung. Die Poesie hat es mit typischen nicht mit individuellen Schilderungen zu thun, wird schon mehrfach in den Diskursen gelehrt. An Johnson tadelt er eben die zu individuelle Zeichnung der Charaktere. — Der Charakter der Menschen zeigt sich teils in seinen Reden, teils in seinen Handlungen. Auf letztere geht der Verfasser nicht ein; es ist auch dies bezeichnend für ihn und seine Zeit. Die Gattung der Poesie, wo die Handlung am meisten in Betracht kommt, Epos und Drama, war ja bei uns gar nicht vertreten; und die französische wie die modische gallisierte englische Tragödie von Addison und Genossen war wesentlich Dialog ohne Handlung. Die weitere Ausführung bietet nichts Bemerkenswertes. Den poetischen Enthusiasmus haben die Verfasser früher nicht besonders behandelt. In den Diskursen liegt er in dem Affekt, der mit einer lebhaften Einbildungskraft naturnotwendig verbunden ist, eingeschlossen. Es ist ein Fortschritt unserer Schrift, daß jetzt dieses weitere Moment der dichterischen Thätigkeit selbständig behandelt wird, wenn auch die Auffassung die gleiche bleibt. Der Verfasser widmet

ihm das letzte Kapitel. „Der poetische Enthusiasmus ist nichts anderes, als die äußerst starke Leidenschaft, womit das ganze Gemüt eines Autors für seine Materie eingenommen und angefüllt ist. Diese bindet die äußeren Sinnen, daß sie von den umstehenden Dingen nicht gerührt werden; sie jaget die Einbildungskraft in eine außerordentliche Hitze und führet den Dichter gleichsam außer sich selbst, daß er die Einbildungen von den Empfindungen nicht unterscheiden kann, die „gerichts" (direkt) von dem Gegenstand, den wir wirklich vor uns haben, abkommen, sondern meint, er sehe und fühle die Dinge gegenwärtig. Wenn nun ein Dichter in solcher Situation seine Materie beschreibt, so wird er von den Dingen, die ihm die Einbildungskraft so lebhaft und empfindlich vormalet, als von wirklich gegenwärtigen Dingen reden und den Leser gleichsam mit Fingern darauf weisen. Er wird sie anreden, als ob sie ihm vor dem Gesicht stünden und sie werden eben dieselben Empfindungen bei ihm stiften."

Im ganzen ist unsere Schrift nach der theoretischen wie nach der kritischen Seite nur eine Weiterführung der in den Diskursen niedergelegten Gedanken, und Bodmer hat später in seiner Abhandlung über die poetischen Gemälde der Dichter, die nur eine Umarbeitung unserer Schrift ist, dieselben Gedanken meist mit denselben Worten wiederholt. Der Umfang der litterarischen Kenntnisse und der berücksichtigten Schriftsteller zumal auch der auswärtigen ist bedeutend gewachsen. Die Kritik zumal der deutschen Dichter hat an Umfang wie an Schärfe und Sicherheit zugenommen. Wir geben am Schlusse noch kurz eine Übersicht dieser kritischen Seite der Schrift. Wir beschränken uns hiebei auf die poetische Litteratur. Von fremden Dramatikern erwähnt der Verfasser Terenz, Molière, drei englische Komiker, dann Maffei und geht näher auf Corneille ein. In Abschnitt 22 bespricht er die vier Bearbeitungen der Sophonisbe von Corneille, Trissino, Lee und Lohenstein. Eine derartige kritische Vergleichung von vier Tragikern der vier europäischen Hauptnationen war ein höchst interessantes Thema, aber der Verfasser vermochte ihm bei seiner geringen Einsicht in das Wesen dieser Dichtgattung nicht gerecht zu werden. Höchst bezeichnend ist es, daß er nur e i n e Seite, nämlich die historische Treue der Charakterzeichnung, betont und eben hierin die eigentümliche Größe von Corneille findet. Auch was er über die Lustspieldichter giebt, zeugt von keiner größeren Reife. Sinn und Verständnis für das echt Komische hat Bodmer weder damals noch später besessen; sein ganzes Naturell neigt mehr zur beißenden Satire. So giebt er die Absicht der Komödie dahin an, sie wolle die Gebrechen der Menschen durch Aufführung fremder Beispiele an den Pranger stellen. Wenn er Terenz

höher stellt, als die modernen Lustspieldichter, speziell als Molière, so haben wir hier die übliche Überschätzung der antiken Litteratur. Sein Urteil über Molière, er bequeme sich öfter dem niedrigen Geschmack des Publikums an, ist eine fast wörtliche Wiedergabe der bekannten Stelle in Boileaus Art poëtique. — Von Engländern erwähnt er als Tragiker nur Addison und findet, daß dieser in seinem Cato die Reden seines Helden, zumal seine letzten ganz charaktertreu gebe. Interessanter und richtiger ist sein Urteil über die drei bedeutendsten damaligen englischen Lustspieldichter. Congreve, sagt er, habe vortreffliche Gemälde der Menschen gemacht, doch zeige er im Dialog zu viel Witz. Cibber habe in seinen Komödien allen Platz der Schilderei des gemeinbürgerlichen Lebens eingeräumt und den Witz vermieden, worin er vor allem hochzuschätzen sei. Johnson zeichne die Charaktere gut, aber er schildere nur Originale und Sonderlinge. Das Ideal der Schweizer waren stets die mehr typischen Charaktere der Franzosen, für den charakteristischen Stil der Engländer haben sie nie ein Verständnis gewonnen. Daher mag mit ihre fast völlige Ignorierung Shakespeares kommen.

Am eingehendsten bespricht der Verfasser natürlich die deutschen Schriftsteller. Fast alle bedeutenderen Namen von Opitz bis auf seine eigene Zeit werden aufgeführt, poetische Gemälde von ihnen besprochen und meist eine allgemeine Charakteristik der betreffenden Dichter daran geknüpft. Besprochen werden: Opitz, Fleming, Freinsheim, Gryphius, Hoffmannswaldau, Lohenstein, Neukirch, Amthor, Rachel, Postel, Canitz, Pietsch, König, Heraeus, Besser, Brockes, Günther, Weichmann. Die Kritik zeigt gesunden Geschmack, große Belesenheit und sicheres Urteil, wie denn überhaupt Bodmer in seiner früheren guten Zeit meist das Richtige sicher zu treffen wußte. Als Probe seiner Kritik wollen wir seine Besprechung der schon erwähnten Klaggedichte von Canitz und Besser geben. In den Schriften unserer deutschen Poeten, sagt er, werden besonders zwei Stücke mit Recht für die beweglichsten gehalten: es sind die Klaggedichte der Herrn von Canitz und von Besser, auf den Tod ihrer Gattinnen. Beide sind herzrührend und natürlich und doch von ungleicher Art. Die Passion des Canitz war sehr heftig und ungestüm; Liebe, Furcht, Trost, Schrecken, Ungeduld, Sehnsucht und äußerste Empfindlichkeit äußeren sich in seinen verwirrten Klagen, die sonder Kunst so natürlich fließen. Die Leidenschaft des Herrn von Besser war gesetzter, ohne sonderliche Vermischung und Zusatz; daher ist seine Klagerede auch gekünstelter und voller Gegensätze. Dies wird nun im einzelnen in einer eingehenden kritischen Besprechung nachgewiesen. Den Grund, warum diese beiden Gedichte so wohl geraten, findet er darin, daß die Verfasser ihre eigene Not, die sie so empfindlich

gerührt hat, beklagen. Amthor, der nach dem Vorgang dieser großen Poeten den Hingang seiner Liebsten auch beweinen wollte, sagt er, ist in seinem Gedichte völlig gekünstelt und unnatürlich; denn nicht der eigne Schmerz, sondern nur die Nachahmungssucht hat ihm sein Gedicht eingegeben. Daher ist es voll Metaphern, Gegensätzen und anderen Spielwerken der Phantasie. — Die Kritik über Hoffmannswaldau und Lohenstein wird erweitert und vertieft; bei dem letzteren werden neben den Romanen auch die Tragödien herbeigezogen und die Sophonisbe ausführlich besprochen. Von diesem Stück urteilt er, daß die Sprache voll gelehrter Sprüche und belesener Metaphern sei; dazu sei der Charakter der Heldin ganz unstät und widerspruchsvoll gezeichnet. Statt eines Helden gebe er uns einen geflickten und unverknüpften Charakter. Sein Massinissa sei ein größerer Buhler, als Soldat, und was noch seltsamer, auch ein größerer Poet. Seine Ausdrücke seien so verblümt und verzuckert, er sei so reich an gefirnißten Einfällen, daß wir weder den Buhler noch den Helden vor dem Poeten sehen können. Sein Scipio sei ein Meister der Rhetorik, der mit allgemeinen Sprüchen und Gleichnissen die Keuschheit predige. Günstiger urteilt er über Gryphius; er verstehe die Kunst die Leidenschaften mit herzrührenden Worten auszudrücken, wisse aber die Höhe und die Stufenfolge der Leidenschaften nicht richtig zu beobachten; oft verfalle er mitten in der Leidenschaft auf fremdartige gezwungene Einfälle. Ungünstiger urteilt er über seine Komödien; hier habe er nur für den Hanswurst gearbeitet. Das niedrig Possenhafte hat er auch an Weise auszusetzen; doch geht ihm dieser darin nicht ganz soweit. — Trefflich ist seine allgemeine Bemerkung über den Zustand der damaligen deutschen Litteratur. „Unseren Poeten fehlt es an Kraft weiter als zu der Kunst eines Hochzeitsgesanges oder eines Totenlieds zu steigen. Die Kühnsten bringen Cantaten, Opern und Singspiele hervor.“

Ebenfalls noch vor das Erscheinen von Gottscheds Kritischer Dichtkunst fällt der Briefwechsel mit dem Grafen Conti über den poetischen Geschmack, der eine Art Fortsetzung der vorigen Schrift bildet (Dezember 1728 bis 1729). Wir werden somit mit Zuziehung unserer Schrift ein sicheres Bild über die Leistung Bodmers auf dem Gebiet der ästhetischen, speziell poetischen Theorie nach äußerem Umfang wie nach innerer Bedeutung und Fruchtbarkeit vor Gottsched geben können.

Die Schrift führt den Titel: Briefwechsel Von der Natur des poetischen Geschmacks. Dazu kommt eine Untersuchung Wie fern das Erhabene im Trauerspiel Statt und Plaz haben könne Wie auch von der poetischen Gerechtigkeit. Zürich bei Konrad Orell & Comp. 1736 (somit Selbstverlag).

Sie zerfällt in zwei Bestandteile, den ursprünglichen Briefwechsel über die Natur des poetischen Geschmacks oder wie Bodmer den Titel dieses Teils besonders angiebt: „Briefwechsel Von der Kraft des Geschmacks in Beurteilung der Wolredenheit Und Von der Ursache des Ergözens so von der Tragödie entstehet“, und in einen späteren Zusatz. Da die Untersuchung sich zuletzt wesentlich auf die Tragödie ausgedehnt wie beschränkt hatte, so legte Conti dem letzten Briefe eine eingehende Vergleichung der französischen und der italienischen Tragödie bei, die dann Bodmer 1732 unter dem Titel veröffentlichte: Paragone della poesia tragica d' Italia conquella di Francia. An die Paragone knüpfte sich eine Fortsetzung des Briefwechsels, und Bodmer gab dann beide zusammen heraus.

Schon in der Anklagung des verderbten Geschmacks und dann mit voller prinzipieller Entschiedenheit in der Schrift über die Einbildungskraft lehrt Bodmer nicht nur die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils, sondern selbst dessen mathematische Demonstrierbarkeit. Unsere Schrift macht nun eben die Untersuchung dieser Frage zu ihrer eigenen Aufgabe. Bodmer stellt in der Vorrede die Frage so: ob die Werke der Wolredenheit nach einer sinnlichen Empfindung, d. h. nach dem Geschmack, oder nach sicheren Vernunftsgründen zu beurteilen seien? Von der Entscheidung dieser Frage hänge Fortschritt und Niedergang der Wohlredenheit und der Poesie ab. Entscheide man nach der ersten Seite, so sei das Urteil ein willkürliches, von persönlicher Gefälligkeit und Mode abhängiges. Entscheide man nach der anderen Seite, so habe Kritik wie Produktion eine sichere, allgemeingültige Norm. Denn wie die Empfindung bei den Menschen individuell verschieden, rein subjektiv und willkürlich ist, so ist umgekehrt der Verstand immer nur einer; und wie die auf die Empfindung gegründeten Urteile bei den verschiedenen Menschen weit auseinandergehen, so werden die auf den Verstand gegründeten völlig einstimmig sein. Bodmer erzählt dann, daß er längst die Überzeugung gewonnen, „daß die Regeln der Wohlredenheit bis auf ihre kleinsten Teile unter allgemeine, in der Natur des Menschen und der Dinge gegründete Hauptgrundsätze gebracht werden, daß selbst ein gewisser Maßstab und Richtschnur erfunden werden müsse, die Grade und Schranken einer Metaphora oder metaphorischen Rede zu bestimmen“; er habe unlängst den Versuch gemacht, diejenigen Teile der Beredsamkeit, die mit der Einbildungskraft zu thun haben, einigermaßen in mathematischer Ordnung abzuhandeln; er sei eben mit den weiteren Teilen der Wohlredenheit, die ihren Grund in dem Witz und in der Kraft zu erdichten haben, beschäftigt gewesen. Davon habe er im Dezember 1728 einem Freunde über

den Alpen Mitteilung gemacht und so sei der vorliegende Briefwechsel entstanden.

Er entwickelt nun seine Theorie des Geschmacks und sucht sie gegen die Einwürfe Contis zu begründen. Die Frage, ob der Geschmack etwas rein Subjektives und Willkürliches sei, oder ob es einen richtigen, allgemein gültigen Geschmack gebe, zu dem die Abweichungen sich nur als Irrwege verhalten, war vielfach aufgeworfen, nie gründlich behandelt worden. Denn die Alten haben diese Frage wie überhaupt die psychologische Seite der Lehre vom Schönen und der Kunst vernachlässigt. Die Modernen konnten demnach ihre Erörterungen an keine Tradition derselben anknüpfen. Die Verteidiger der Allgemeingültigkeit beriefen sich einfach auf die Lehre und das Beispiel der Alten: ihre Kunstwerke sind Muster des vollkommenen Geschmackes und die Theorie, die sie hieraus abstrahiert haben, hat allgemeine Gültigkeit. Die Modernen in Frankreich machen demgegenüber die unleugbare Thatsache der Verschiedenheit des Geschmacks bei den einzelnen Menschen, wie bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten geltend, und suchen dies durch die Verschiedenheit des Klimas, der religiösen, politischen und allgemein kulturellen Verhältnisse zu erklären. Auch nach König war noch die Untersuchung dieser schwierigsten Seite der Lehre vom Geschmack höchst wünschenswert.

Die schleppende, schwerfällige, konfuse Darstellung zeigt, wie schwer es damals noch fiel, die verwickelte Frage nach dem subjektiven und objektiven Moment des Geschmacks zu erörtern. Die Sätze, die Bodmer als Thesen aufstellt und die dann den Gegenstand der Diskussion bilden, sind: Die Meinung, daß der gute Geschmack eine mechanische Kraft sei, mittelst deren dasjenige, was in Schriften vollkommen ist, vielmehr empfunden als erkannt wird, beruht auf seichtem Grunde. Der Geschmack ist vielmehr eine scharfsinnige und geübte Fertigkeit des Verstandes, das Wahre vom Falschen, das Vollkommene vom Fehlerhaften zu unterscheiden. Wie der sinnliche Geschmack von Natur bei allen Menschen gleich, aber durch die Kultur verderbt ist, so ist auch der metaphorische Geschmack oder die Fertigkeit, das Gute und Schöne in den Schriften zu unterscheiden, von Natur bei allen Menschen gleich, aber durch ungeschickte Lehrer verderbt. Die philosophische Impotenz Bodmers zeigt sich darin, daß er, wie auch König, dem Geschmack nicht nur das Richteramt über das Schöne, sondern auch über das Wahre und Vollkommene zuschreibt; ferner darin, daß die Entwickelung des Geschmacks nach ihm faktisch und damit wohl auch notwendig eine verkehrte ist. Wir haben hier eine Parallele zu der künftigen Lehre Rousseaus, daß die Kultur-

entwicklung als solche eine Entartung der ursprünglichen, gesunden und vernünftigen Menschennatur sei. Wenn der Geschmack bei allen Menschen von Natur aus gleich und ursprünglich gesund ist, woher kommt denn die Möglichkeit der Entartung? Geradezu lächerlich ist es, wenn er das eine mal die Schuld den ungeschickten Lehrern zuschreibt, ein anderes mal den alten Mütterchen mit ihren Ammenmärchen und den Büchern von gotischem und wendischem Witz und Redensarten, welche die Jugend verführt haben. Wenn doch die Anlage von Haus aus gesund und gut war, woher kommen denn die ungeschickten Lehrer des falschen Geschmacks? woher die alten Mütterchen mit ihren Ammenmärchen, woher die Bücher von gotischem und wendischem Witz?

Da der gute Geschmack, fährt Bodmer fort, Sache des Verstandes und der Verstand nur einer ist, so giebt es auch nur einen richtigen Geschmack und die Abweichung davon ist eben der falsche Geschmack. Es sind zwei Arten von Geschmack streng zu scheiden: der Geschmack als Verstandesurteil, dies ist der wahre; und der Geschmack als Empfindungsurteil, dies ist der falsche Geschmack. Warum nun aber das Empfindungsurteil notwendig unzuverlässig, ja falsch sein muß, versucht Bodmer nicht im mindesten zu begründen. Auch in der Erwartung, daß er die Allgemeingültigkeit des Geschmacks als Verstandesurteil aus dem Begriff des Verstandes und seiner Funktionen in mathematisch demonstrativer Weise begründen werde, sehen wir uns schwer getäuscht. Es ist das hier, wie in der Schrift über die Einbildungskraft, ein leeres Vorgeben. Er geht aus von der Voraussetzung, daß der Geschmack vornehmlich — also doch nicht ausschließlich — in der Scharfsinnigkeit des Verstandes bestehe, und schließt daraus, daß sich aus guten Gründen demonstrieren und erweisen lassen müsse, warum man eine Schrift oder eine Stelle lobe, vor einer anderen Ekel bezeige. Aber das ist doch nur möglich, wenn ein Kodex des Geschmacks aufgestellt wird, wie er für den eigentlichen Verstand in der formalen Logik vorhanden ist. Später hat Baumgarten eine solche Logik „des schönen Denkens" aufzustellen versucht. Bei Bodmer dagegen ist es der Verstand in abstracto, der in Sachen des Geschmackes genau ebenso wie in denen der logischen Erkenntnis urteilt. Daß das Geschmacksurteil Empfindungsurteil und eben deswegen nicht mathematisch demonstrierbar ist, und dennoch auf Allgemeingültigkeit in gewissem Maße Anspruch machen darf, hat erst Mendelssohn noch vor Kant erkannt.

Bodmer geht im Anfang des Briefwechsels aus von der Thatsache, daß Geschmack und Geschmacksurteil bei den Menschen sehr verschieden ist. Er leitet dies nun zunächst davon ab, daß die einen nach dem ersten unmittelbaren Eindruck oder, wie er sagt, nach der Em-

pfindung, die andern mittelst des Verstandes nach festen Grundsätzen in Sachen des Geschmacks urteilen. Hienach liegt also der Grund jener Verschiedenheit in der Verschiedenheit der bei dem ästhetischen Urteil thätigen Seelenkräfte. Warum aber das Urteil des Verstandes materiell ein anderes sein soll, als das der Empfindung, ist auf dem Boden der Leibnitzischen Philosophie, auf die er sich hier ausdrücklich beruft, ganz unerfindlich. Die Empfindung ist ja nach Leibnitz nur eine Vorstufe der deutlichen Erkenntnis, ihr Inhalt materiell der gleiche, und das Verstandesurteil schon in der Empfindung mit enthalten. Schon König hat dies ganz richtig ausgesprochen und nur verlangt, daß das Urteil des Verstandes als Probe für die Richtigkeit des Urteils der Empfindung noch hinzukommen müsse. Im Verlauf des Briefwechsels sieht sich Bodmer durch die Einwürfe Contis gezwungen, jene ursprüngliche Entgegensetzung von Empfindung und Verstand abzuschwächen, und auch der Empfindung einen positiven Anteil am Geschmack zuzugestehen. Im letzten Brief bemerkt er, beide Freunde stehen einander näher, als es scheine. Hypsäus (Conti) hätte mehr hervorheben sollen, wieviel auch er dem Verstande in der Beurteilung der Wohlredenheit einräume und Curisus (Bodmer) hätte genauer angeben sollen, wiefern auch die Empfindung in seinem Systeme ihren ordentlichen Platz habe. Der physische Geschmack urteile nur nach der sinnlichen Empfindung; daher der Satz: de gustibus non est disputandum. Würde nun auch der figürliche Geschmack durch eine bloß mechanische Empfindung ohne vernünftige Untersuchung über das, was in Werken der Kunst gut oder verwerflich ist, urteilen, so müßte obiges Axiom auch für ihn gelten. Entweder, sagt er, ist die Empfindung unfehlbar; dann müßte sie bei allen Menschen und Zeiten gleich sein; also hier findet Bodmer den Grund der Verschiedenheit wieder im Wesen der Empfindung selbst, nicht in den alten Mütterchen; oder kann sie irren; dann müssen Kriterien für das richtige oder falsche Urteil angegeben werden. Die Irrtümer der Empfindung können nun aber nur durch die vernünftige Untersuchung entdeckt und ausgebessert werden. Die Empfindung muß ihrer richterlichen Gewalt entsetzt und vor den Richterstuhl der Vernunft gezogen werden. Dies geschieht nach ihm durch die Leibnitzische Philosophie. Die mechanische Auffassung, sagt er, datiert von dem Kartesianischen Systeme her; aber Leibnitz hat dadurch, daß er das systema harmoniæ præstabilitæ erfunden, der Empfindung einen tötlichen Streich versetzt, sie ihres Richteramtes entsetzt und zu einer bloßen causa ministrans beim Urteil der Seele gemacht. Die Anführung der präftabilierten Harmonie an unserer Stelle ist ein Beweis, daß Bodmer die Leibnitzische Schrift nicht gelesen, jedenfalls nicht verstanden hat. Die Ursache des kräftigen

Ergötzens bei den Werken der Poesie und Beredsamkeit, fährt er fort, rührt nicht unmittelbar von der Empfindung her, sondern von der Überlegung, von der die Empfindung eine bloße Folge ist. Hier haben wir also in Einem Satze zwei ganz verschiedene Begriffe von Empfindung: Das erste mal ist sie der erste unmittelbare Eindruck des Kunstwerkes, der der Überlegung vorangeht; das zweite mal offenbar identisch mit dem ästhetischen Wohlgefallen und Mißfallen, das nach Bodmer von der Reflexion abhängig ist. Die Konfusion seiner Darstellung beruht darin, daß er diese beiden verschiedenen Arten von Empfindung immer wieder untereinander wirft. Das Ergötzen, die Empfindung nach der Überlegung, entsteht aus der Vergleichung des Abbildes mit dem Urbild in der Natur, aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit beider, und dies ist eine Verrichtung des Verstandes, nicht der sinnlichen Wahrnehmung. Je besser der Verstand von den Grundsätzen der Wohlredenheit überführt und das Urteil geübt ist, desto stärker ist auch die Empfindung — er meint offenbar das ästhetische Vergnügen, das aus jener Reflexion entsteht. Der ersten Empfindung, dem unmittelbaren sinnlichen Eindruck des Kunstwerkes, spricht er somit das ästhetische Wohlgefallen und Mißfallen überhaupt ab. Den meisten, fährt er fort, bleiben viele Vorzüge und Fehler in Werken der Malerei und der Musik verborgen und sie entbehren so mannigfachen Ergötzens, das der Kunstkenner genießt. Verkehrter Weise macht Bodmer nach der obigen Stelle auch die Stärke der Empfindung, d. h. der ästhetischen Lust von der Kunsteinsicht abhängig.

Er gesteht Conti zu, daß die Beredsamkeit großenteils mit Dingen umgehe, die in die Sinne fallen, daß sie auch die geistigen Begriffe gleichsam verkörpere und sichtbar mache, ja daß sie unmittelbar auf die Einbildungskraft, die auch nach ihm ein sinnliches Organ ist, wirke. Er giebt sogar zu, daß das Ergötzen, das wir von den Werken der Wohlredenheit erhalten, ein sinnliches und fühlbares sei. Aber er leugnet, daß die Empfindung die Richtschnur in der Beurteilung der schönen Wissenschaften bilde; daß das Urteil, das auf die Empfindung folgt, von dieser unmittelbar herkomme; ebenso, daß das Ergötzen und Mißfallen unmittelbar von der Empfindung stamme. Er stützt seine Ansicht, daß der Geschmack ein Vermögen des Verstandes, nicht eine sinnliche Empfindung sei, daß die ästhetische Lust eben in der Thätigkeit des Verstandes, nicht in der Erregung der Empfindung bestehe, auf die Thatsache, daß wir uns auch an der wohlgelungnen Darstellung häßlicher und schrecklicher Gegenstände ergötzen. Hier könne doch dies Ergötzen nicht unmittelbar von dem Gegenstand in der Natur herrühren, sondern nur von der Vergleichung des Abbildes mit dem

Original und der Wahrnehmung der Ähnlichkeit; diese Vergleichung aber sei eine Verrichtung des Verstandes. Auch bei dem Ungelehrten folge die ästhetische Lust nicht unmittelbar aus der sinnlichen Empfindung, sondern aus seiner reflektierenden Vergleichung, aus der Betrachtung, daß der Poet uns so künstlich habe betrügen können. Hier bekommen wir also ein neues Moment, die ästhetische Illusion, als Quelle des Vergnügens. Das Vergnügen des Kunstkenners ist um so größer, als er außerdem auch noch entdeckt, worin die Kunst des Poeten besteht, und was für unterschiedliche Triebwerke als Springfedern er habe erfunden und spielen lassen. — Daß Bodmer das ästhetische Vergnügen wesentlich in die Wahrnehmung der Ähnlichkeit zwischen Urbild und Nachbild setzt, kommt von seiner falschen, damals freilich ganz allgemeinen, Fassung der Kunst als Nachahmung her. Auf diesem Standpunkte besteht der Kunstwert eines Werkes wesentlich in der Treue der Nachbildung und auch die ästhetische Lust ist dadurch bedingt. Indes diese Wahrnehmung ist doch ebenso gut ein Akt der sinnlichen Empfindung und erst später tritt die Operation des reflektierenden Verstandes bei dem eigentlichen Kunstkenner hinzu; das ästhetische Vergnügen aber ist wesentlich durch jenen ersten Eindruck bedingt und wird durch die spätere Reflexion oft mehr geschwächt, wenn es auch da und dort einen kleinen Zuwachs erhalten mag.

Daß Bodmer in einer Zeit der vorherrschenden Subjektivität es unternommen hat, die Objektivität und Allgemeingültigkeit des Geschmacks zu behaupten, ist gewiß ein Verdienst. Aber bei seiner geringen philosophischen Schulung war er einer so schwierigen Untersuchung nicht gewachsen.

Viertes Kapitel.

Gottscheds Kritische Dichtkunst. Äußere Geschichte derselben. Allgemeiner Charakter und Verhältnis zu den Quellen. Begriff des Schönen. Der Geschmack. Ursprung, Wesen und Absicht der Poesie. Die künstlerisch schaffende Thätigkeit; Phantasie, Verstand und Gelehrsamkeit. Die Poesie als Nachahmung der Natur. Die Erfindung der Fabel. Die Rezepte für Epos, Tragödie, Komödie. Die Gattungen der Poesie. Ode. Idylle. Epos. Tragödie. Komödie. Oper. Der poetische Stil.

Wir haben gesehen, wie Gottsched im Verlauf der Tadlerinnen sich in die französische Litteratur hineinzuarbeiten beginnt. Er übersetzt Fontenelles Schrift über die Mehrzahl der Welten und rühmt dessen lettres galantes; er nennt Bossus Traité du poëme épique, ein Werk, das ihm dann sein ganzes Leben lang als Kanon gegolten hat; ferner Daciers kommentierte Übersetzung der Poetik des Aristoteles. In den nächsten Jahren nun setzt er das Studium der französischen Litteratur mit großem Eifer fort; seit 1726 hält er philosophische, dann auch schönwissenschaftliche Vorlesungen, gründet im Anschluß an die deutsche Gesellschaft, deren Senior er schon 1726 geworden war, seine Rednergesellschaft, eine Art rhetorisches Seminar; 1728 liest er auf Verlangen ein Collegium poëticum, wie es damals an den meisten Universitäten üblich war. Hieraus entstand die Kritische Dichtkunst, die 1730 erschien und deren Dedikation von 1729 datiert ist, deren Ausarbeitung somit nicht ganz zwei Jahre in Anspruch nahm.

Er selbst erzählt in der Vorrede, um seinen Beruf zu einer solchen Arbeit nachzuweisen, seinen seitherigen Bildungsgang. Die erste Idee einer Anweisung zur Poesie will er von seinem Lehrer Pietsch erhalten haben. In Leipzig, als er nach seiner eigenen Aussage in seinen kritischen und ästhetischen Ansichten noch ganz unsicher war, kamen ihm die Diskurse der Maler in die Hände, die ihn „durch so viele Beurteilungen unsrer Poeten noch begieriger machten, alles aus dem Grunde zu unter-

suchen und womöglich zu einer völligen Gewißheit zu kommen, was richtig oder unrichtig gedacht, schön oder häßlich geschrieben worden." In den drei Jahren, die er im Hause Menkes verbrachte, studierte er in dessen reicher Bibliothek die wichtigsten alten und neuen Dichter und Kritiker, um sich einen richtigen Begriff von der Poesie zu machen und er giebt ein Verzeichnis der bedeutendsten, die er benützt haben will. Wie weit und in welcher Art er dies gethan, werden wir später finden.

Während Bodmer von Anfang an seine Originalität betont und sich als Reformator des Geschmacks aufspielt, erklärt Gottsched in gleich charakteristischer Weise, daß er nichts Neues bieten, sondern nur das, was in so unendlich vielen Büchern zerstreut sei, in ein einziges Werk zusammen fassen wolle, um den Poeten wie den Liebhabern der Poesie einen sichern Führer an die Hand zu geben. Bezeichnend für den damaligen Stand der deutschen Litteratur ist es, daß Gottsched, wie noch 1740 die Schweizer, das Recht der Kritik ausdrücklich verteidigen zu müssen glaubt. Ein rechter Kritikus könne für Dichter wie für das Publikum nur von Vorteil sein. Ebenso bezeichnend, aber mehr für ihn als für die Zeit, ist die Verteidigung gegen einen zweiten Einwurf, den man ihm voraussichtlich machen werde, daß er nämlich die Poesie als Nachahmung der Natur definiere. Bei uns setze man das Wesen der Poesie in die Kunst zu skandieren und zu reimen; Aristoteles dagegen beweise, daß ein Poet sowohl als ein Maler und Bildschnitzer ein Nachahmer der Natur sei, und daß nicht das Metrum, sondern die Fabel das Wesen eines Gedichtes ausmache. Wenn Gottsched hier diesen Begriff der Poesie als einen neuen, von ihm erst in Deutschland eingeführten bezeichnet, so ist das seine beliebte Wichtigthuerei, die Einführung allbekannter selbst abgestandener Gedanken als eine originale That hinzustellen. Die Auffassung der Poesie als Naturnachahmung war ja seit Scaliger die allgemein herrschende und erst kurz zuvor hatten die Diskurse sie wieder ausgesprochen.

Das Werk hat bis 1751 vier Auflagen erlebt und im Lauf von 21 Jahren natürlich mehrfache Änderungen besonders Erweiterungen erfahren; am wenigsten der grundlegende erste Teil. In diesem sind Kapitelzahl und Kapitelüberschriften in allen vier Auflagen gleich geblieben; im zweiten Teil hat in der vierten durch Beiziehung der kleineren Dichtarten eine ganz bedeutende Erweiterung stattgefunden, derart, daß aus ursprünglich 12 jetzt 23 Kapitel geworden sind; die ursprünglichen Kapitel selbst indes haben eine wesentliche Umarbeitung auch hier nicht erfahren. Ja während früher die Einteilung, wenn auch nicht von Sachkenntnis zeugte, doch die verwandten Gattungen zusammen-

stellte, ist in der letzten Auflage der reinste Mischmasch daraus geworden. Eine weitere Änderung ist die, daß, während er in den beiden ersten Auflagen für den zweiten speziellen Teil als Musterstücke nur eigene Gedichte giebt, er in der dritten Auflage nur fremde wählt und in der vierten diese Belege ganz wegläßt. Diesen teilweise sehr bedeutenden Änderungen, was die äußere Einrichtung betrifft, entspricht keinerlei Weiterentwicklung der ursprünglichen Lehre. Gottsched ist auf dem Standpunkt, den er nach dreijährigem Studium im Jahr 1729 gewonnen hatte, sein Leben lang stehen geblieben.

Von dem Geist, aus dem das ganze Werk geboren ist, zeugt schon seine Äußerung in der Vorrede, daß er die Poesie stets für eine brotlose Kunst angesehen und nicht mehr Zeit darauf verwendet habe, als er von andern ernstlichen Verrichtungen habe erübrigen können, und noch mehr eine Stelle in der Dedikation der ersten Auflage an die beiden Herrn v. Looß, wo er diese Dedikation damit rechtfertigt, daß sein Buch auch die Regeln angebe, nach denen sich alle Verfasser von Lobgedichten, somit auch diejenigen werden zu richten haben, „die sich künftig an dero hohes Lob machen dürften.“ Eine Hauptabsicht dieses Buches sei es auch, den Großen dieser Welt geschickte Herolde ihrer Thaten zu verschaffen.

Wir fügen noch einiges über die Art seiner Quellenbenützung an. Er giebt in den beiden ersten Auflagen selbst die Quellen an, die er nicht sowohl benützt hat, als benützt haben will. In der Ausführung des Werkes selbst nennt er die Gewährsmänner, an die er sich zunächst hält, meist nicht. Die Benützung der Quellen ist eine sehr freie oder vielmehr ganz oberflächliche; er entnimmt aus dem Gedächtnis einige Sätze, denen er dann das Gepräge seiner eigenen Auffassung giebt, so daß die betreffenden Gewährsmänner sie in dieser Form schwerlich noch als ihr Eigentum anerkennen würden. Das Charakteristische dieses Verfahrens besteht durchgängig darin, daß er die entlehnten Gedanken ins Platte und Pedantische, selbst in das Absurde herabdrückt. Den Aristoteles hat er gerade für die Tragödie, wo es doch in erster Linie zu erwarten war, fast nicht benützt. Die so wichtige Frage über die Reinigung der Leidenschaften berührt er anfangs gar nicht, später geht er mit ein paar dürftigen Worten darüber hinweg. Selbst Horaz, Cicero, Quintilian und Plinius benützt er nicht in dem Maße, wie es damals üblich war. Es fehlt ihm offenbar an der erforderlichen Belesenheit; denn seine Kenntnis selbst der üblichen Schulschriftsteller war mehr als bescheiden. Unter den Neueren hält er sich mit Vorliebe an die Franzosen. Schon Heinecke warf ihm vor, daß er nur die Franzosen ausschreibe und nicht einmal über die rechten

gekommen sei. Boileau benützt er nur ganz wenig in dem Abschnitt über die Ode und Idylle. Höchst interessant ist seine Stellung zur querelle des anciens. Hier kommen bei ihm zwei verschiedenartige Richtungen in Konflikt. Seiner platten, phantasiefeindlichen Denkweise waren die abgeschmackten Angriffe der Modernen auf Homer wie aus der Seele gesprochen und er wiederholt diesen abgestandenen bald 200 Jahre alten Trödel mit sichtbarstem Behagen und lächerlichster Wichtigthuerei als allerneueste Weisheit. Auf der anderen Seite ist er ein Anhänger der alten Schultradition, wonach die Alten das Höchste in den freien Künsten, besonders der Poesie geleistet haben. Am engsten schließt er sich an Bossu an, und zwar nicht bloß in der Lehre vom Epos, sondern überträgt dessen Ansichten auch auf die Lehre vom Drama. Später kommt dann dessen Geistesverwandter, der pedantische Hedelin hinzu. Corneille entnimmt er nur die Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit, also das rein Äußerliche, und giebt dieser, wie schon J. E. Schlegel bemerkt hat, die denkbar abgeschmackteste Fassung und Begründung. Brumoy, den geistvollen Vorgänger Lessings, der ihm eine richtige Würdigung der klassischen französischen Tragödie hätte geben können, nennt er in der zweiten Auflage, konnte ihn aber nicht benützen, da er über seinen geistigen Horizont weit hinaus liegt. Selbst mit Fenelon, aus dessen Lettre à l'Académie er die Abschnitte über die Tragödie und Komödie seiner deutschen Schaubühne als Einleitung vorsetzte, wußte er nichts anzufangen. Den geistvollsten und anregendsten französischen Ästhetiker Dubos nennt er nicht einmal, obwohl er ihn doch schon aus König kennen mußte. Für ihn war ihm natürlich vollends jedes Verständnis verschlossen. Von Evremond benützt er nur die Abhandlung über die Oper; ebenso von Muratoris trefflichem Werke Della perfetta poesia Italiana. — Ihm, dem pedantischen Vertreter der rein äußerlichen Regelmäßigkeit, der Produktion nach dem Schulrezept, mußten natürlich die Engländer mit ihrer schroffen Individualität und Originalität ganz zuwider sein. Der Spectator wurde ihm wegen seiner Wiedererweckung Miltons und Shakespeares immer mehr ein Greuel; doch bildete dies kein Hindernis, daß er ihn später in seiner Fabrik übersetzen ließ. Von Pope nennt er den essay on criticism, ohne ihn zu benützen; das gleiche gilt von den trefflichen essays über Homer. Von Shaftesbury zitiert er eine Stelle über den Geschmack; wirklichen Gebrauch konnte er natürlich von diesem geistvollen Philosophen nicht machen, wohl aber benützt er als ihm geistesverwandt the taste of the town, worin der französische Geschmack gegenüber dem originalen englischen vertreten wird. Im ganzen müssen wir das harte Urteil Heineckes voll unterschreiben, daß er

über die Unrechten gekommen ist, und diese nicht einmal recht verstanden hat.

Gottscheds Kritische Dichtkunst nimmt eine Mittelstellung ein zwischen den althergebrachten Poetiken und der poetischen Ästhetik, wie sie später Breitinger und Baumgarten lieferten. Er giebt im ersten Teil eine allgemeine grundlegende Lehre von der Dichtkunst, indem er nach dem von den Schweizern in der Dedikation an Wolff aufgestellten Programm auf philosophischer Grundlage aus der Natur des menschlichen Geistes wie der Dinge diese Lehre als etwas in der Vernunft selbst Gegründetes erweisen will; im zweiten Teil eine praktische Anweisung, die verschiedensten Arten von Gedichten zu verfassen.

Man setzt die Bedeutung Gottscheds darein, daß er zuerst die poetische Theorie philosophisch begründet und von einem Prinzip — der Vernunft — abgeleitet habe. Mit welchem Recht wird die folgende Darstellung zeigen. Jedenfalls dürfen wir nach einer solchen philosophischen Grundlegung fragen, da er selbst für seine Kritische Dichtkunst den Anspruch philosophischer Behandlung erhebt. Er sagt Kap. II, 3: „Wenn man ein gründliches Erkenntniß aller Dinge Philosophie nennt, so siehet jeder, daß niemand den rechten Charakter von einem Dichter wird geben können, als ein Philosoph, aber ein solcher Philosoph, der von der Poesie philosophiren kann. Nicht jeder hat Zeit und Gelegenheit gehabt, sich mit seinen philosophischen Untersuchungen zu den freien Künsten zu wenden und da nachzugrübeln, woher es komme, daß dieses schön, jenes häßlich ist, dieses wol, jenes aber übel gefällt. Ein solcher bekommt einen besonderen Namen und heißt Criticus. Dadurch verstehe ich einen Gelehrten, der von freien Künsten philosophiren oder Grund anzeigen kann."

Die Schönheit ist nach Gottsched etwas Objektives. Sie besteht in der Übereinstimmung des Mannigfaltigen, in der Ordnung und Harmonie. Die natürlichen Dinge sind an sich schön; die Kunst aber, als Nachahmung der Natur, hat die Aufgabe, die Schönheit künstlich darzustellen. „Die Schönheit eines Dings, heißt es Kap. III, 20, beruht nicht auf einem leeren Dünkel, sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat Alles nach Zahl, Maß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön, und wenn also die Kunst auch was Schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältniß, die Ordnung und richtige Abmessung aller Theile, daraus ein Ding bestehet, ist die Quelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und an-

gemessen wird: und die Abweichung von ihrem Meister wird allemal etwas Ungestaltes und Abgeschmacktes zuwegebringen.“ Die Schönheit ist nach Gottsched in jeder Art von Kunstwerk eine besondere und so auch die „Regeln“, auf denen sie beruht. Das ist alles, was er über das Schöne lehrt.

Mit seiner Definition der Schönheit hängt seine Auffassung des Geschmacks aufs engste zusammen. Er handelt darüber in Kap. III: „Vom guten Geschmack eines Poeten.“ Er thut, als ob die Sache etwas überaus Wichtiges und Nagelneues wäre und doch giebt er nichts, als was er bei Horaz und Boileau, König und Bodmer gelesen. Der Abschnitt ist faktisch nur eine Überarbeitung von Königs Abhandlung, in der Art, daß er die Grundgedanken derselben mehrfach klarer und übersichtlicher heraushebt, die tieferen von König angeregten Probleme, als über seinen Gesichtskreis hinausliegend, übergeht. Er hat vor König einen gewissen Vorzug in der sichereren Handhabung der Termini der Wolffischen Philosophie, aber auch nur dies; an wirklich philosophischem Sinn steht er hinter König zurück.

Das Organ, vermittelst dessen wir das Schöne in der Natur und Kunst perzipieren, ist der Geschmack. Wie die Schönheit etwas Objektives ist, so ist auch der Geschmack nicht ein subjektiv willkürliches, sondern ein allgemein gültiges Urteil in Sachen der Schönheit. Er ist dem Menschen so natürlich wie die übrigen Seelenkräfte. Geschmack ist der von der Schönheit eines Dings nach der bloßen Empfindung urteilende Verstand in Sachen, von denen man keine deutliche und gründliche Erkenntnis hat. Geschmack ist somit Sache des Verstandes; doch ist es Gottsched nicht recht wohl bei der Sache. Er sagt: „Ich rechne zuvörderst den Geschmack zum Verstande, weil ich ihn zu keiner andern Gemütskraft bringen kann. Weder der Witz, noch die Einbildungskraft, noch das Gedächtniß, noch die Vernunft können einigen Anspruch darauf machen. Die Sinne haben aber auch gar kein Recht dazu, man müßte denn einen sechsten Sinn, oder den sensum communem davon machen wollen, der aber ist nichts anders als der Verstand.“ Der Geschmack ist ein urteilender Verstand und zwar urteilt er nur über die Schönheit eines Dings; denn nur mit dieser hat der Geschmack zu thun; man entscheidet dadurch niemals eine andere Frage, als: ob uns etwas gefällt oder mißfällt. Das Wohlgefallen aber entsteht allezeit aus einer Vorstellung der Schönheit. Der Verstand urteilt endlich in Sachen des Geschmacks nur nach der Empfindung. Der Geschmack hat somit statt in Poesie, Beredsamkeit, Musik, Malerei und Baukunst; ebenso in Kleidung, Gärten, Hausrat und dergleichen. In exakten Wissenschaften, wo man aus deutlich

erkannten Grundwahrheiten streng demonstrieren kann, wie bei der Mathematik, kann man nicht von Geschmack reden; wohl aber in solchen Wissenschaften, wo, wie in Theologie, Jus, Medizin u. a., das Deutliche und Undeutliche, Erwiesene und Unerwiesene vermischt ist. Dies nach König. Daß es auch einen Geschmack im sittlichen Verhalten, also auf dem Gebiet des freien Willens giebt, wie letzterer richtig erkannt, scheint Gottsched nicht zu wissen. Die ganze Auffassung Königs, besonders die Ausdehnung des Geschmacksbegriffs auf das gesamte menschliche Leben, ist weit tiefer und fruchtbarer, als die Darstellung Gottscheds, wiewohl gerade dies Kapitel, wo er an König eine gute Vorlage hatte, eines der besten im Buche ist. Die Schönheit wird sehr klar, aber nur undeutlich empfunden, weil der, dem sie gefällt, nicht im stande ist, zu sagen, warum sie ihm gefällt. Denn sobald man von einer Schönheit zu zeigen vermögend ist, aus was für Vollkommenheiten dieselbe eigentlich entsteht, wird der Geschmack von der Sache in eine gründliche Einsicht verwandelt. Die Leibnitz-Wolffische Philosophie verlegt den Geschmack oder das ästhetische Urteil in das Gebiet der zwischen sinnlicher Empfindung und deutlicher Erkenntnis schwebenden verworrenen Vorstellung. Gottsched zitiert die bekannte Stelle von Leibnitz: Le gout distingué de l'entendement consiste dans les perceptions confuses dont on ne saurait assez rendre raison. C'est quelque chose d'approchant de l'instinct. Le gout est formé par le naturel et par l'usage: et pour l'avoir bon, il faut l'exercer à gouter les bonnes choses que la raison et l'expérience ont déjà autorisées enquoi les jeunes gens ont besoin de guides. Man sieht hieraus, wie Gottsched seine Gewährsmänner mißversteht und entstellt. Nach Gottsched ist der Geschmack Sache des Verstandes und selbstverständlich kann dann der auf einer klaren aber undeutlichen Empfindung ruhende Geschmack von einer Sache in eine gründliche Erkenntnis derselben verwandelt werden. Wie die Schweizer behauptet er, die Schönheit eines Natur- oder Kunstwerks beruhe auf „klar erkennbaren und demonstrierbaren" Regeln. Nur der gemeine Pöbel urteilt nach der Empfindung, der Kunstgelehrte nach den Regeln. Allerdings „auch diejenigen, die Einsicht genug in die Regeln der Dichtkunst haben und alle dahin gehörigen Stücke gründlich beurteilen können, urteilen dennoch zuweilen in der Geschwindigkeit nach der bloßen, obwohl bereits geläuterten Empfindung", d. h. nach dem Geschmack. Aber sie thun das nur vorläufig und „in der Geschwindigkeit". Der Unterschied des unmittelbaren und des reflektierten oder wenigstens von Reflexion begleiteten ästhetischen Urteils fällt somit für die Schweizer wie für

Gottsched in das bloße Empfindungsurteil des Pöbels, das zwar zufällig auch einmal richtig sein kann, in der Regel aber falsch ist, und in die klare Erkenntnis der Kunstverständigen, die ex officio nur nach den Regeln und höchstens privatim und in der Geschwindigkeit auch einmal nach dem „bereits geläuterten Geschmack" urteilen. Gottsched demonstriert dies an einem Beispiel aus der Baukunst. Wenn dem Laien verschiedene Risse vorgelegt werden, so trifft er seine Wahl nach dem bloßen Geschmacke, und kann hier zufällig auch einmal das Richtige treffen; der Architekt dagegen urteilt nicht nach dem Geschmack, sondern nach seiner Kenntnis der Regeln, wird demnach notwendigerweise den richtigen Riß wählen. Der nach der Empfindung urteilende Geschmack ist unsicher und wie die Empfindung bei den verschiedenen Menschen verschieden. Bei dem Urteil nach den Regeln dagegen, die ja in der Vernunft und in der Natur der Dinge ihren Grund haben, muß notwendig Übereinstimmung stattfinden. Während König eine gewisse Verschiedenheit innerhalb der Allgemeingültigkeit zugesteht, giebt es nach Gottsched nur einen nach der bloßen Empfindung urteilenden falschen Geschmack des Pöbels, und einen richtigen nach der Regel urteilenden des Fachmanns — ganz wie bei Bodmer. König, unter dem mächtigen Einfluß von Dubos, sucht im Anschluß an die prästabilierte Harmonie die Richtigkeit und Allgemeingültigkeit des Geschmacks auch als Empfindungsurteils zu behaupten, wenn er auch inkonsequenter Weise wieder die Kenntnis der Regeln hiefür für erforderlich hält. Gottsched schließt sich an die Ausführung Bodmers in der Dedikation an Wolff an, obwohl er als Wolffianer hätte wissen müssen, daß Empfindung und Verstand durchaus in keinem materiellen Gegensatz stehen. Wie nun die Regeln, auf die das ästhetische Urteil sich gründen soll, zu eruieren sind, darüber läßt uns Gottsched im Unklaren. Er sagt: „den Probirstein des richtigen Urteils findet man in den Regeln der Vollkommenheit, die sich für jede besondere Art schöner Dinge, Gebäude, Schildereien, Musiken u. a. schicken und die von rechten Meistern derselben deutlich begriffen und erwiesen worden. Ich ziehe daraus den Lehrsatz: derjenige Geschmack ist gut, der mit den Regeln übereinkömmt, die von der Vernunft in einer Art von Sachen allbereit festgestellt worden." Daß die Regeln von der Vernunft festgestellt, behauptet er auch sonst — aber wie? darüber schweigt er. Indes hat dies ihm den wohlfeilen Ruhm eingetragen, daß er die Regeln der Kunst nicht auf die Erfahrung und auf die Beispiele der Alten, sondern auf die Vernunft gründe.

Der Geschmack ist dem Menschen von Haus aus als Fähigkeit angeboren; aber er will durch die Erziehung gebildet sein. Als Mittel

dazu bezeichnet er den Gebrauch der gesunden Vernunft und der eigenen Sinne gegenüber dem Autoritätsglauben und das Studium guter Vorbilder. Der Wolffianer Gottsched greift hier wieder auf die ihm aus Bodmer bekannte Lehre Lockes von der tabula rasa zurück. Die Fähigkeit neugeborner Kinder, sagt er, ist zu allem gleichgültig. Ihre ersten Urteile richten sich nach den Urteilen derer, mit denen sie immer umgehen; leider wird bei den meisten der Geschmack durch die einfältigsten Weibspersonen verderbt. Sonach würde die Verschiedenheit des Geschmacks einzig auf der Verschiedenheit der Erziehung beruhen wie bei Bodmer. Inkonsequenter Weise behauptet Gottsched, daß der Geschmack als Fähigkeit angeboren, ja selbst, daß diese angeborene Fähigkeit schon von Geburt an verschieden sei. Er entlehnt dies aus König, ohne zu bemerken, daß dies mit seiner Voraussetzung der Lockeschen tabula rasa ganz unvereinbar ist. Auf diesem Standpunkt tritt natürlich die Frage nach dem Wesen, wie nach der psychologischen Stelle des Geschmacks hinter die nach der Ausbildung desselben zurück. Ist der Geschmack eine verworrene Vorstellung, so gilt es einzig, die klare, aber undeutliche Empfindung in deutliche Erkenntnis zu verwandeln. Dies ist in der That auch die Ansicht Gottscheds. Wer in Sachen des Geschmacks richtig urteilen will, muß sich eine gründliche Kenntnis der Regeln aneignen; dann wird er mit Sicherheit angeben können, warum etwas schön oder nicht schön ist, gefällt oder mißfällt. Wer die Regeln kennt, urteilt nicht mehr nach der Empfindung, sondern nach der deutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit. Die Umwandlung der klaren Empfindung in deutliche Erkenntnis geschieht somit mittelst der Erlernung der Regeln oder, wie wir sagen würden, mittelst des Studiums der Theorie. Doch Gottsched besitzt nicht genug Konsequenz, diese Auffassung festzuhalten. Er beschränkt seine Forderung auf die „Wiederhersteller des Geschmacks“ wie Opitz. Die späteren Dichter, die an ihm ein sicheres Vorbild hatten, bekamen den guten Geschmack aus der Lesung seiner Schriften, nicht aus der Kenntnis der Regeln. Die Lektüre guter Dichter giebt zwar keine richtige theoretische Kunsteinsicht, aber doch einen sicheren und richtigen Geschmack. Daher muß man den jungen Leuten, um ihren Geschmack zu bilden, nur wirklich gute Poeten zu lesen geben. Nun sind aber die Griechen die Erfinder aller freien Künste und Wissenschaften gewesen; sie haben die Gesetze in den Wissenschaften und in den freien Künsten aufgestellt; nach ihrem Geschmacke müssen wir uns richten. Man sollte nun erwarten, daß Gottsched in erster Linie die griechischen Dichter zur Lektüre empfehlen würde. Dem ist aber nicht so. In dem Verzeichnis von Dichtern, die er empfiehlt, nennt er Lateiner, Italiener, besonders Franzosen, Hol-

länder und Deutsche; die Griechen und ebenso die Engländer glänzen durch ihre Abwesenheit. Den inneren Widerspruch einer Ausbildung des Geschmacks als solchen mittelst der Lektüre mit seinem Prinzip, daß die Empfindung in deutliche Erkenntnis aufgelöst, d. h. das Geschmacksurteil als solches beseitigt werden müsse, wenn man in den freien Künsten sicher und richtig urteilen wolle, hat Gottsched nicht bemerkt. Er fand die eine Ansicht bei Bodmer, die andere bei König und so stellt er beide unbesehen nebeneinander. Die Frage nach dem Verhältnis der Verschiedenheit und der Allgemeingültigkeit des Geschmacks macht sich Gottsched überaus leicht. Das Verstandesurteil ist eines und stets und überall gleich, da der Verstand nur einer ist; das Geschmacksurteil als Empfindungsurteil ist seiner Natur nach bei den verschiedenen Menschen verschieden. Warum? sagt er uns mit keiner Silbe; er entnimmt die Behauptung unbesehen aus Bodmer. Allgemeingültigkeit kommt so nur dem nach den Regeln urteilenden Verstande zu: es giebt nur einen einzigen richtigen Geschmack, nämlich den, der mit den Regeln und mit den besten Schriften übereinstimmt. Dies ist im Grund auch die Ansicht Königs. Aber während dieser innerhalb dieses Rahmens der nationalen und individuellen Verschiedenheit des Geschmacks völlige Berechtigung zuerkennt, somit neben der Allgemeingültigkeit eine Verschiedenheit anerkennt, erklärt Gottsched ausdrücklich jede nationale Besonderheit des Geschmacks schlechtweg als falschen Geschmack. Der Dichter darf sich nie nach dem Geschmack seines Volkes und seiner Zeit richten, sondern einzig nach den Regeln und nach den Exempeln der Alten. Wie weit steht hier Gottsched an theoretischer Einsicht hinter König und noch mehr hinter J. E. Schlegel, der zum ersten mal die Berechtigung des nationalen Geschmacks prinzipiell betont hat, zurück!

Wir können in einer völlig poesielosen Zeit kein richtiges Verständnis für das Wesen der Poesie und ihrer Bedeutung für das geistige Leben der Völker und der einzelnen erwarten. Die Poesie war damals im besten Falle ein angenehmer Zeitvertreib, öfter ein willkommener Nebenverdienst; es war meist auf Bestellung oder in Erwartung eines Douceur gemachte Gelegenheitspoesie. Begegnet uns dennoch da und dort ein gesunder Gedanke, so ist es wiederum ein Lehnwort aus der antiken klassischen, oder der modernen französischen Litteratur, ein Lehnwort, das Gottsched für seine Darstellung nicht fruchtbar zu machen versteht.

Seine Erörterung hebt viel versprechend genug an. Die Poesie ist nach ihm im innersten Wesen des Menschen selbst begründet und daher so alt als die Menschheit selbst. Sie ist teils die rhythmische

Äußerung seiner Empfindungen, teils die ihm ebenso notwendige Bethätigung des ihm angebornen Nachahmungstriebs. Aus jener ersten Quelle leitet Gottsched die Lyrik, aus letzterer mit direkter Anlehnung an Aristoteles die erzählende und dramatische Poesie ab. Wir haben aber damit nicht die Darstellung Gottscheds selbst gegeben, sondern haben sie gedeutet und ausgelegt. Seine eigene Darstellung ist folgende: Die Poesie hat ihre erste Quelle in den Gemütsneigungen der Menschen: so alt diese sind, so alt ist auch die Poesie. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die allerersten Menschen das Singen von den Vögeln gelernt haben; von Natur waren sie ja wie unsere kleinsten Kinder zum Nachahmen geneigt: „daher sie leicht Lust bekamen, den Gesang desjenigen Vogels, der ihnen am besten gefallen hatte, durch ihre eigene Stimme nachzuahmen, bis endlich diese vormaligen Schüler des wilden Gevögels bald ihre Meister im Singen übertrafen. Allein der Mensch würde gesungen haben, wenn er gleich keine Vögel in der Welt gefunden hätte. Lehret uns nicht die Natur, all' unsere Gemütsbewegungen durch einen gewissen Ton der Sprache ausdrücken? Was ist das Weinen der Kinder anders als ein Klagelied? Was ist das Lachen und Frohlocken anders als eine Art freudiger Gesänge, die einen vergnügten Zustand des Gemüts ausdrücken? Weil man nun wahrgemerkt hatte, daß die natürlich ausgedrückte Leidenschaften auch bei andern eben dergleichen zu erwecken geschickt wären, so ließe sich's der Freudige, Traurige u. s. w. umsomehr angelegen sein, ihre Gemütsbeschaffenheit auf eine bewegliche Art an den Tag zu legen, um dadurch auch andere, die ihnen zuhörten, zu rühren, d. i. ihnen etwas vorzusingen. Um das, was sie bei sich empfunden hatten, desto lebhafter auszudrücken, fügten sie den unvernehmlichen Tönen bald auch verständliche Silben und deutliche Wörter bei. Abgesungene Worte, die einen Verstand in sich haben oder gar einen Affekt ausdrücken, nennen wir Lieder, oder: ein Lied ist ein Text, der nach einer gewissen Melodie abgesungen werden kann. Die Gesänge sind dergestalt die älteste Gattung der Gedichte und die ersten Poeten sind Liederdichter gewesen." Diese Ausführung ist eine sehr freie Wiedergabe von Scaliger, Buch I, c. 1. 2 und besonders 4. Gottsched stellt sich die Sache genauer so vor: „Wann sich ein munterer Kopf von gutem Naturelle bei der Mahlzeit oder durch einen starken Trunk — (bei Gottsched eine Hauptquelle poetischer Begutachtung) das Blut erhizet und die Lebensgeister rege gemacht hatte, so hub er etwa an, vor Freuden zu singen und sein Vergnügen auch durch gewisse dabei ausgesprochene Worte zu bezeigen. Er lobte die Süßigkeit des Weines, er pries den Berg oder Stock, darauf er gewachsen ꝛc. Ein verliebter

Schäfer, dem bei der Langeweile auf dem Felde, wo er seine Herden weidete, die Gegenwart einer angenehmen Schäferin das Herz rührete und das Gemüt in Wallung versetzte, bemühte sich nach dem Muster der Vögel ihr etwas vorzusingen und bei einer lieblichen Melodie zugleich seine Liebe zu erklären, ihr zu schmeicheln, ihre Schönheit zu loben, sich über ihre Kaltsinnigkeit und Unempfindlichkeit zu beklagen rc."

Es gehört diese Partie trotz ihrer absonderlichen Fassung zu den bessern Stücken im ganzen Buche. Gottsched leugnet für diese älteste Poesie ausdrücklich jede moralische belehrende oder erbauliche Absicht. „Die allerersten Sänger ungekünstelter Lieder haben nach der damaligen Einfalt der Zeiten wohl nichts anders im Sinne gehabt, als wie sie ihren Affekt auf eine angenehme Art ausdrücken wollten, so daß dieselben auch in andern eine gewisse Gemütsbewegung erwecken möchten. Ein Saufbruder machte den andern lustig, ein Betrübter lockte dem andern Thränen aus, ein Liebhaber gewann das Herz seiner Geliebten rc. Die Sache ist leicht zu begreifen, weil sie in der Natur des Menschen ihren Grund hat und noch täglich durch die Erfahrung bestätigt wird." Indes diese harmlose Absichtslosigkeit hielt nicht lange vor. Künstlerische Ruhmsucht tritt bald als neues Motiv poetischer Produktion auf. „Wie die Dichter merkten, daß solch wunderbare Kunst die Meister in den Ruf brachte, mehr als Menschen zu sein, oder wenigstens göttlichen Beistand zu haben, suchten sie allerlei angenehme und reizende Sachen in ihre Lieder zu bringen, dadurch sie die Gemüter ihrer Zuhörer desto mehr fesseln könnten. Nichts war dazu geeigneter als Fabeln, die etwas Wunderbares und Ungemeines in sich enthielten. Das bezauberte nun gleichsam die sonst ungezogenen Gemüter. Die wildesten Leute verließen ihre Wälder und liefen einem Amphion und Orpheus nach, die ihnen nicht nur auf ihren Leyern etwas vorspielten, sondern auch allerlei Fabeln von Göttern und Helden vorsungen: nicht viel besser, als wann itzo auf Messen und Jahrmärkten die Bänkelsänger mit ihren Liedern von Wundergeschichten den Pöbel einzunehmen pflegen." Auch den Homer rechnet Gottsched ausdrücklich hieher. Während er hier den Ursprung der erzählenden Poesie auf den dichterischen Ehrgeiz zurückführt, bezeichnet er an anderer Stelle den dem Menschen angebornen Nachahmungstrieb als Quelle der epischen und dramatischen Poesie. Er ist aber nicht im stande das weiter auszuführen. Er begnügt sich, die Stelle des Aristoteles mit einigen nichtssagenden Bemerkungen zu begleiten.

Von besonderer Wichtigkeit in der Entwicklung der Theorie war im vorigen Jahrhundert die Frage nach der Absicht oder den Absichten der Poesie. Der Fortschritt zeigt sich vornehmlich in der Befreiung

der Poesie aus dem Dienste der Belehrung, Erbauung und Besserung. Die Autorität des Horazschen aut prodesse volunt, aut delectare poëtæ lag lange als ein schwer zu brechender Bann auf den Geistern. Für die Lyrik und ebenso für das Ammenmärchen stellt Gottsched jede weitere Absicht als die des Ergötzens ausdrücklich in Abrede; — für die epische und dramatische Poesie nimmt er außer jener obgenannten, persönlichen Ruhm zu gewinnen, noch andere an: nämlich die zu belehren, zu erbauen und zu bessern. Homer wollte nicht nur für sich Ruhm gewinnen, sondern auch die „allgemeine Wolfart seiner Griechen befördern.“ Epische und dramatische Poesie haben in erster Linie den Zweck, irgend eine „allegorisch-moralische Wahrheit“ zu illustrieren; — das Ergötzen, die Erregung der Affekte, die angenehme Beschäftigung des Geistes hebt Gottsched allerdings auch hervor. Aber das Verhältnis von delectare und prodesse versucht er nicht näher nachzuweisen.

Am deutlichsten kommt das Wesen und der Charakter der Gottschedschen Lehre bei der Frage nach der künstlerisch schaffenden Thätigkeit zu tage. Wir dürfen in einer künstlerisch und poetisch völlig unproduktiven Zeit kein irgendwie richtiges Verständnis dafür erwarten. Wo die Poesie belehren und moralisch bessern soll, wird man das Haupterfordernis des Dichters im Verstand und in der Biederkeit der Gesinnung suchen. Bei der beschreibenden Poesie und bei dem Gelegenheitsgedichte genügte etwas Gelehrsamkeit für den notwendigen Schmuck und etwas Witz. Gottsched handelt hievon im 2. Kapitel: Vom Charakter eines Poeten, das freilich eines der dürftigsten und geistlosesten im ganzen Buche ist. Zu einem rechtschaffenen Dichter gehören eine große Fähigkeit der Gemütskräfte, viel Gelehrsamkeit, Uebung und Erfahrung. „Da die Nachahmung der natürlichen Dinge das Wesen der ganzen Poesie ist, so ist das poetische Talent nichts anders als die natürliche Geschicklichkeit im Nachahmen, und da diese bei verschiedenen Leuten von Natur sehr verschieden ist, so hat man angefangen zu sagen, daß die Poeten nicht gemacht, sondern geboren werden, daß sie den heimlichen Einfluß des Himmels fühlen und durch ein Gestirn in der Geburt zu Poeten gemacht sein müßten, das heißt in ungebundener Schreibart nichts anders, als ein gutes und zum Nachahmen geschicktes Naturell bekommen haben. Das ist meines Erachtens die beste Erklärung, die man von dem Göttlichen in der Poesie geben kann, davon so viel Streit auch unter den Gelehrten ist. Ein glücklicher munterer Kopf ist es, wie man insgemein redet, oder ein lebhafter Witz, wie ein Weltweiser sprechen möchte. Das ist, was beim Horaz ingenium et mens divinior heißt.“ Die für einen Künstler, Dichter wie Maler, Bild-

schnitzer ꝛc. erforderlichen Haupteigenschaften sind demnach: eine starke Einbildungskraft, viel Scharfsinnigkeit und ein großer Witz. Scharfsinnigkeit definiert er nach Wolff als das Vermögen der Seele, viel an einem Dinge wahrzunehmen, was ein anderer, der gleichsam einen stumpfen Sinn oder blöden Verstand hat, nicht würde beobachtet haben; Witz als die Gemütskraft, welche die Ähnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen, also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann; Einbildungskraft als die Kraft der Seele, die bei den gegenwärtigen Empfindungen sehr leicht wieder die Begriffe hervorbringt, die wir sonst schon gehabt, wenn sie nur die geringste Ähnlichkeit damit haben. Dies ist alles, was Gottsched über die dichterische Anlage zu sagen weiß. Die Thätigkeit der dichterischen Phantasie besteht nur darin, daß sie sonst schon gehabte Begriffe wieder hervorruft. Er gedenkt sonst noch einigemale derselben, aber stets mit einem heiligen Schrecken. Eine gar zu hitzige Einbildungskraft, sagt er, macht unsinnige Dichter, dafern das Feuer der Phantasie nicht durch eine gesunde Vernunft gemäßigt wird. Nicht alle Einfälle sind gleich schön, gleich wohl gegründet, gleich natürlich und wahrscheinlich! Das Urteil des Verstandes muß Richter darüber sein. Es wird nirgends leichter ausgeschweift als in der Poesie. Wer seinem regellosen Treiben den Zügel schießen läßt, dem geht es wie dem jungen Phaëton. Ein gar zu feuriger Poet reißt sich aus den Schranken der Vernunft und es entstehen lauter Fehler aus seiner Hitze, wenn sie nicht durch ein reifes Urteil gezähmt wird. Eine lebendige und reiche Phantasie ist für Gottsched das enfant terrible in der Dichtkunst. Er weiß nur von ihren ausgelassenen liederlichen Streichen zu erzählen. Er lobt sich dagegen einen wasserklaren Verstand und eine starke Beurteilungskraft, um ihr wildes, ausschweifendes Wesen zu bändigen. So gilt es natürlich in erster Linie, nicht diese Anlage liebend zu pflegen und zu entwickeln, sondern einzuschüchtern und zu Schanden zu schneiden. Die poetische Anlage, sagt er, ist gleichsam ein selbstwachsender Baum, der nur ungestalte Äste und Reiser hervorsprosset. Daher ist für angehende Dichter eine rege Anleitung und Unterweisung nach der Regel der Kunst unerläßlich. Der wichtigste Teil der künstlerisch schaffenden Thätigkeit ist die durch Anleitung gewonnene Kenntnis der Regeln. Daß Gottsched auch ein ehrlich und tugendliebend Gemüt hieher rechnet, ist bei der ganzen Auffassung der damaligen Zeit natürlich; für den verzopften Gelehrtendünkel aber besonders bezeichnend, daß der Dichter auch alle Wissenschaften und Künste verstehen muß; der Dichter, sagt er, hat ja Gelegenheit über allerlei Dinge zu schreiben; ein einziges Wort gibt oft seine Einsicht oder auch seine Unerfahrenheit in einer Sache zu ver-

stehen; ein einziges Wort kann ihn also in Hochachtung oder Verachtung setzen. Die Erfordernisse künstlerisch schaffender Thätigkeit sind demnach: Scharfsinnigkeit, Witz, gezähmte Phantasie, Kenntnis der Regeln, Biederkeit und Gelehrsamkeit.

Wenn wir oben gesagt haben, Gottsched wisse über die schaffende künstlerische Thätigkeit nichts beizubringen als jene dürftigen, dürren Notizen über Scharfsinn, Witz und Phantasie, so haben wir ihm doch Unrecht gethan. Er schildert uns das Schaffen der dichterischen Phantasie sehr breit und ausführlich an Exempeln und teilt köstliche Rezepte für jede Gattung mit. Er hat bezeichnend genug diese Partie in dem Kapitel von der poetischen Nachahmung untergebracht. Wir haben oben gesehen, wie er einen unfruchtbaren Ansatz macht, einen Teil der Poesie nach Aristoteles aus dem angebornen Nachahmungstrieb abzuleiten, ohne diesen Gedanken in seiner Darstellung auch wirklich durchzuführen. In diesem Kapitel nun bemüht er sich, dem Aristotelischen Begriff der Nachahmung gerecht zu werden und wir stoßen hier nun unvermutet auch auf die Quelle aller Poesie, die freischaffende Phantasie: Gottsched faßt die Aristotelische Nachahmung ohne weiters als Nachahmung der Natur — dies war damals die allgemeine Auffassung. Er unterscheidet dreierlei Arten von Nachahmung: Die erste, sagt er, ist eine bloße Beschreibung oder sehr lebhafte Schilderung von einer natürlichen Sache, die man nach all ihren Eigenschaften, Schönheiten und Fehlern den Lesern klar und deutlich vor Augen malet und gleichsam mit lebendigen Farben entwirft, so daß es fast ebenso viel ist, als ob sie wirklich zugegen wäre. Solche Malerei eines Poeten erstreckt sich viel weiter als die gemeine. Der poetische Maler wirket in die Einbildungskraft und diese bringet die Begriffe aller empfindlichen Dinge fast ebenso leicht als Figuren und Farben hervor. Ja er kann endlich auch geistliche Dinge, als da sind: innerliche Bewegungen des Herzens und die verborgensten Gedanken beschreiben und abmalen. Dies nach Bodmer, auf dessen „feine Regeln und Anmerkungen“ er sich ausdrücklich beruft. Diese bloß beschreibende Art von poetischer Nachahmung hält Gottsched für die geringste; er sagt, die unaufhörlichen Malereien und unendlichen Bilder vieler deutscher Dichter bewirken nur Ekel. So schon in der ersten Auflage. Höher stellt er die zweite Art, über die er sich freilich nicht deutlich auszusprechen vermag. Er meint die Darstellung der Affekte und ihrer Äußerungen. Man macht, sagt Gottsched, z. B. ein verliebt, traurig, lustig Gedicht im Namen eines andern, obgleich man selbst weder verliebt, noch traurig, noch lustig ist. Aber man ahmt die Art eines in solcher Leidenschaft stehenden Gemütes so genau nach und drückt sich mit so natürlichen

Redensarten aus, als wenn man wirklich den Affekt bei sich empfände. Wir stehen hier vor einem wichtigen Differenzpunkt zwischen Gottsched und den Schweizern. Letztere behaupten, der Dichter könne und solle sich vermittelst seiner Phantasie ganz in den Affekt versetzen, den er darstellen wolle; er brauche dann nur das Herz sprechen zu lassen, um die Sprache der Leidenschaft zu treffen. Gottsched weist das mit Entschiedenheit ab. So viel, sagt er, ist gewiß, daß der Mensch, wenigstens dann, wenn er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Der Affekt muß schon ziemlich gestillet sein, wenn man die Feder zur Hand nehmen und all seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhang vorstellen will. Er macht diese Bemerkung bei Besprechung der damals so berühmten Klagegedichte von Besser und Canitz auf ihre Frauen, auf die auch die Schweizer in all ihren Schriften zurückkommen. Und eben bei dieser Gelegenheit sprechen sich die Schweizer gegen Gottsched aus. Während also die Schweizer Gefahr laufen, die Erzeugung roher pathologischer, statt verklärter ästhetischer Empfindung zu verlangen — die poetische Darstellung müsse denselben Affekt in uns erregen, den der wirkliche Anblick ꝛc. in uns hervorrufen würde — hat Gottsched Recht mit seiner Forderung, daß der Stoff vor der künstlerischen Gestaltung erst in eine gewisse Ferne gerückt sein müsse; aber er hat weit mehr Unrecht, wenn er behauptet, daß der Dichter den Affekt gar nicht selbst in seiner Brust empfinden müsse, daß er nur die Redensarten eines solchen Affekts nachzuahmen brauche. Damit hört alle Poesie auf. Das Hauptwerk der Poesie ist nach Gottsched auch diese Art von Nachahmung nicht, vielmehr ist die Fabel das, was „Wesen und Seele“ der ganzen Dichtkunst ist (ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ μῦθος Arist. c. 6). Hier kommt nun Gottsched auf den wichtigen Begriff der Erfindung. Dichten, sagt er, heißt in unserer Sprache etwas ersinnen oder erfinden, was nicht wirklich gewesen ist. Wer die Fähigkeit nicht besitzt, gute Fabeln zu erdichten, verdient den Namen eines Poeten nicht. Fabel (Erfindung) definiert er als die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine mögliche nützliche Wahrheit verborgen liegt. Philosophisch könnte man sagen, sie sei ein Stück aus andrer Welt, wie Wolff selbst gesagt habe, daß ein wohlgeschriebener Roman für eine Historie aus einer andern Welt anzusehen sei. „Dem Poeten stehen alle möglichen Welten zu Gebote, er schränket seinen Witz nicht in den Lauf der wirklich vorhandenen Natur ein. Seine Einbildungskraft führet ihn auch in das Reich der übrigen Möglichkeiten, die der jetzigen Einrichtung nach für unnatürlich gehalten werden.“ Und wozu dieser ganze philosophische Apparat?

Lediglich um es zu rechtfertigen, daß in der Äsopischen Fabel die Tiere reden — in einer anderen möglichen Welt können ja die Tiere als mit Vernunft und Rede begabt gedacht werden, ohne aufzuhören Tiere zu sein! Wiefern auch die Fabel unter den Begriff der Nachahmung fällt, darüber schweigt Gottsched an unserer Stelle. Wohl aber geht er in der Besprechung von Bocks Abhandlungen de pulcritudine carminum (Beiträge X, 4) auf die Frage ein. Bock hatte nämlich einen Widerspruch darin gefunden, daß Gottsched das eine mal die Fabel als die Seele der Dichtkunst bezeichne, das andre mal ihr Wesen in die Nachahmung setze. Gottsched erwidert, die Fabel sei nur der höchste Grad der Nachahmung; sie sei die Nachahmung einer ganzen Handlung, und als solche das Hauptwerk der Poesie. Indes dies hat doch nur für die dramatische und teilweise auch für die epische Fabel eine gewisse Richtigkeit; für das Wunderbare im Epos, für die Äsopische Fabel trifft es gar nicht zu. Ist sie überhaupt ein Stück aus einer andern bloß möglichen Welt, so hört sie ebendamit auf Nachahmung zu sein. Die Schweizer mühen sich vergeblich ab, diesen innern Widerspruch zu lösen. Gottsched hat ihn gar nicht bemerkt. Er stellt in seiner kompilatorischen Weise einfach zwei entgegengesetzte Auffassungen unvermittelt neben einander. — Für seine grenzenlose Gedankenlosigkeit ist eines der stärksten Beispiele, daß er das eine mal den Unterschied zwischen Malerei, Musik und Poesie ganz richtig dahin bestimmt, „daß der Maler die natürlichen Dinge durch Pinsel und Farben, der Musikus durch den Takt und die Harmonie, der Poet durch eine taktmäßig abgemessene oder sonst wohl eingerichtete Rede nachahmt“ [1], und an einer andern Stelle sagt: „Diese Nachahmung der Poeten nun geschieht vermittelst einer sehr lebhaften Beschreibung oder gar lebendigen Vorstellung dessen, was sie nachahmen. Und dadurch unterscheidet sich der Dichter von einem Maler, der mit Farben, und einem Bildhauer, der in Stein oder Holz seine Nachahmung verrichtet [2].“

In das innerste Heiligtum der Gottschedschen Lehre führt uns seine Frage ein: Wie greift man es an, wenn man gesonnen ist, als ein Poet ein Gedicht oder eine Fabel zu machen? Dies ist das Hauptwerk der Poesie, sagt er, und vielen sonst Wohlbegabten ist dies mißlungen. Wir müssen uns demnach wohl bekümmern, wie man alle Arten der Fabeln erfinden und regelmäßig einrichten kann. Nun folgen die kostbaren Rezepte. „Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen,

[1] Krit. Dichtk., Kap. 2 (p. 82 der ersten Auflage).
[2] Krit. Dichtk., Kap. 1 (p. 78 der ersten Auflage).

moralischen Satz, der in dem ganzen Gedicht zu Grund liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hiezu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt. Z. B. Gesetzt, ich wollte einem jungen Prinzen die Wahrheit beibringen, Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit wären abscheuliche Laster. Diesen allgemeinen Satz auf eine angenehme Weise recht sinnlich und handgreiflich zu machen, ersinne ich folgende allgemeine Begebenheit. Es war Jemand, der schwach und unvermögend war, der Gewalt des Mächtigern zu widerstehen. Dieser lebte still und friedlich, that Niemand zu viel und war mit dem Wenigen vergnügt, was er hatte. Ein Gewaltiger, dessen unersättliche Begierde ihn verwegen und grausam machte, ward dieses kaum gewahr, so griff er den Schwächern an, that mit ihm, was er wollte und erfüllete mit dem Schaden und Untergang desselben seine gottlose Begierde. Dies ist der erste Entwurf einer poetisch moralischen Fabel. Die Handlung, die darin steckt, hat folgende vier Eigenschaften: 1) ist sie allgemein, 2) nachgeahmt, 3) erdichtet, 4) allegorisch, weil eine moralische Wahrheit darin verborgen liegt. Nunmehr kommt es auf mich an, wozu ich diese Erfindung brauchen will: ob ich eine äsopische, komische, tragische oder epische Fabel daraus machen will. Alles beruht hiebei auf der Benennung der Personen (vgl. Arist. poët. c. 17), die darin vorkommen sollen. Äsopus wird ihnen thierische Namen geben und ungefähr sagen ꝛc." Es folgt nun die Fabel von Wolf und Schaf, das das Wasser getrübt haben soll. Dies alles nach Bossu. Es folgen dann die Rezepte für Komödie, Tragödie und Epos. Wir wollen nur das für das Epos ziemlich unverkürzt geben. „Die epische Fabel ist das Vortrefflichste, was die ganze Poesie hervorbringen kann. Ein Dichter wählt dabei in allen Stücken das Beste, was er in seinem Vorrat hat. Die Handlung muß wichtig sein, d. h. ganze Länder und Völker betreffen. Die Personen müssen die ansehnlichsten von der Welt, nämlich Könige und Helden und große Staatsleute sein. Die Fabel muß lang und weitläufig und mit vielen Zwischenfabeln erweitert sein. Alles muß darin groß, seltsam und wunderbar klingen. Kurz, dieses wird das Meisterstück der ganzen Poesie." Auch dies nach Bossu; Gottsched wählt nur andere Beispiele. „Ich werde also", fährt er fort, „meine Fabel so einkleiden: Ein junger Prinz, in dem eine unersättliche Ehrbegierde brennt, suchet sich durch die Macht der Waffen einen großen Namen zu machen. Er rüstet ein Heer, überzieht die benachbarten kleinen Staaten mit Krieg, bezwingt sie; trennt durch List und Geld die Bündnisse seiner stärkeren Nachbarn und überwältigt sie einzeln. Zuletzt aber fällt seine

Hoheit auf eine schmähliche Art und er nimmt ein kläglich Ende." Dies ist nach Gottsched die eigentliche poetische Erfindung. „Nun fehlt nichts mehr", sagt er, „als die Benennung der Fabel. Das steht aber wiederum bei mir. Ich suche in der Historie dergleichen Prinzen. Wäre ich ein Grieche, so würde ich mir den Xerxes wählen, der nach vielen Gewaltthätigkeiten aus der Marathonschen Schlacht (so wenigstens in den drei ersten Auflagen) elendiglich entfliehen müssen. Wäre ich ein Persianer 2c. Weil ich aber itzo in Deutschland lebe, so dürfte ich nur Ludwig XIV. und dessen bei Hochstädt gedämpften Übermut in meinem Gedichte beschreiben. Ich würde demselben den Titel des herrschsüchtigen Ludwigs oder des eingebildeten Universalmonarchen geben, so hätte es in diesem Stücke seine Richtigkeit 2c." In dem Kapitel über das Epos konstruiert dann Gottsched auf dieselbe Weise das Rezept, nach dem Homer die Ilias gemacht haben soll, in dem über die Tragödie das Rezept, nach dem Sophokles den Oedipus gedichtet habe. Der Poet wählt sich auch hier einen moralischen Lehrsatz. Dazu ersinnet er sich eine allgemeine Fabel. Hierauf suchet er in der Historia solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist und von diesen entlehnet er die Namen. Dann ersinnet er Zwischenfabeln, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen. Diese theilet er dann in 5 Stücke ein, die ohngefähr gleich groß sind und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das Folgende aus dem Vorhergehenden fließet, bekümmert sich aber nicht, ob alles in der Historia wirklich so vorgegangen. So hat sich Sophokles zuerst eine allgemeine Fabel ersonnen. Zu dieser allgemeinen Fabel suchte er dann in der Geschichte einen passenden Vorgang und fand dazu den Ödipus geschickt. Ein Beispiel der eignen Erfindung gibt uns Gottsched für die Komödie. Herr Trotzkopf, ein reicher aber wollüstiger und verwegener Jüngling, hat einen halben Tag mit Saufen und Spielen zugebracht; abends gerät er in ein übel berüchtigt Haus, wo man ihm seine Barschaft nimmt, das Kleid vom Leibe zieht und ihn so entblößt auf die Gasse stößt. Er flucht und poltert eine Weile vergebens, geht endlich mit dem bloßen Degen in der Hand Gasse auf und nieder, in dem Vorhaben, dem ersten Besten mit Gewalt das Kleid zu nehmen. Es begegnet ihm Herr Ruhelieb, der eben von einem guten Freunde kömmt. Diesen fällt er an, entwaffnet, ja verwundet ihn ein wenig und zwingt ihn also das Kleid auszuziehen und ihm zu geben. Kaum hat er selbiges angezogen, so stehen an der andern Ecke der Straße ein paar tüchtige Kerle, die von Herrn Ruheliebs Feinden erkauft worden, denselben wacker auszuprügeln. Diesen fällt Herr Trotzkopf in die Hände, und obgleich er Leib und Seele schwöret, daß er nicht derjenige sei,

für den sie ihn ansehen, so wird er doch wacker abgestraft, so daß er aus Zorn und Ungeduld Kleid, Hut und Perücke wieder von sich wirft und ganz braun und blau nach Hause läuft. Als Zwischenfabel erdichtet Gottsched: „Herr Trotzkopf hat eine Liebste, der er von seiner Herzhaftigkeit vorhergesagt hat. Diese wird nun durch das nächtliche Lärmen aufgeweckt, sieht zum Fenster hinaus und erkennt ihren Liebhaber an der Stimme." Das also ist die mit Beispielen und Rezepten reichlichst illustrierte Lehre Gottscheds von der frei erfindenden künstlerisch schaffenden Phantasie.

Die Fassung des Begriffs der künstlerischen Thätigkeit ist von solch prinzipieller Wichtigkeit, daß wir mit Beiziehung der Beiträge näher darauf eingehen. Wenn wir heute mit dem Worte Dichter oder Künstler überhaupt in erster Linie den Begriff des schöpferischen Geistes, des Genies im Unterschied vom bloßen Talent verbinden, so war allerdings Begriff und Wort auch zur Zeit Gottscheds schon vorhanden; der Begriff schon bei Scaliger und den Franzosen des 17. Jahrhunderts, das Wort bei Dubos. Schon Scaliger bezeichnet und beschreibt den Dichter als einen alter deus, der das in seinem Innern reflektierte Weltbild durch freie, schöpferische Thätigkeit zu einem objektiven Kunstwerk ausgestaltet. Bei Leibnitz und den Franzosen finden wir den Begriff des esprit créateur, bei Dubos endlich das Wort génie, doch in einer Bedeutung, die mehr unserem Talent entspricht, sofern der Begriff des Schöpferischen fehlt. Diese von Sulzer und Mendelssohn acceptierte Fassung blieb dann die herrschende bis zur Zeit der Originalgenies. Die Fassung der Kunst als schöpferischer Wiedergabe des in der Seele des Künstlers reflektierten Weltbildes oder als bloßer sklavischer Nachahmung der Wirklichkeit, des Künstlers als schöpferischen Genies oder als bloß nachahmenden Talentes ist ein so wesentliches Merkmal für die jeweilige Entwicklungsstufe der Kunsteinsicht, daß wir die Stellung Gottscheds wie der Schweizer eben zu dieser Frage als Maßstab ihrer Bedeutung für die Entwicklung unserer Litteratur aufstellen müssen. Bei den Schweizern finden sich Ansätze hiezu, aber voll entwickelt haben sie diesen Begriff auch in ihren reifen Werken nicht. Gottsched hat sich gegen Begriff wie Wort Genie durchaus ablehnend verhalten, ja letzteres verfolgt er als ein in den 50er Jahren eingedrungenes Fremdwort mit wahrem Ingrimm. Wohl weist er im Anschluß an die dunkle Stelle von Aristot. poët. c. 3 der Erfindung der Fabel den höchsten Rang unter seinen drei Arten der Nachahmung an. Aber bei seiner Fassung der Fabel ist das Moment der Erfindung nur ein leeres Wort; sie ist ihm nichts als eine kümmerliche, blasse Illustrierung eines moralischen Lehrsatzes. Auch

Aristoteles, wie das gesamte Altertum, hat den Begriff der freien originalen Erfindung nicht. Es mag dies mit dem Entwicklungsgang der antiken Kunst, der mehr in der stetigen Kontinuität des Fortschritts, bei dem die Thätigkeit der einzelnen mehr zurücktrat, besteht, als in dem ruckweisen Einsetzen gewaltiger, eigenartiger Geister, wie dies bei der Entwicklung der modernen Kunst der Fall ist, zusammenhängen. Aber indem Aristoteles die Fabel als Komposition d. h. als künstlerische Gestaltung des gegebenen Stoffes definiert, war doch der Begriff der künstlerisch freigestaltenden Thätigkeit gegeben. Dies hat Gottsched nicht erkannt; statt an Aristoteles hält er sich in seiner Fassung der Fabel an Bossu. Er definiert sie als „eine unter Umständen mögliche, aber nicht wirklich vorgefallene Begebenheit, darunter eine moralische Wahrheit verborgen liegt". Letztere ist ihm die Hauptsache, die Fabel selbst nur Mittel zu ihrer Veranschaulichung. Von freier Erfindung oder auch nur von freier künstlerischer Gestaltung der Wirklichkeit hat Gottsched nie eine Ahnung gehabt. Bei ihm ist die Frage nicht die: welches ist das Verhältnis der künstlerischen Thätigkeit zur Wirklichkeit, sondern vielmehr die: welches ist ihr Verhältnis zur Regel? Nicht daß die Wirklichkeit treu oder charakteristisch oder idealisierend aufgefaßt oder wiedergegeben werde, ist für ihn die Hauptsache, sondern vielmehr, daß dies nach dem Rezept geschehe. Seine rein äußerliche, mechanische Auffassung der „Regel" zeigt sich am schroffsten in der Besprechung von zwei, für die Geschichte der Tragödie epochemachenden Werken, der des Cid von Corneille und der des Julius Cäsar, welcher die für die Entwicklung des deutschen Dramas so wichtige Kenntnis Shakespeares eröffnet. Die Kritik des Cid, auf die er selbst sehr große Stücke hält, steht St. XIV, 6 (vom Jahr 1736). Er wiederkäut nur das alberne Geschwätz, das die Neider Corneilles, Scudery und die Akademie, gleich anfangs gegen dasselbe vorgebracht hatten. Seinen Hauptvorwurf bilden eben die vermeintlichen, vielfachen groben Verstöße gegen die Regel. „Ohne die Beobachtung der Regeln kann kein Stück nicht gut sein, weil sie nicht willkürlich, sondern in der Natur gegründet sind." Als diese Regeln bezeichnet er mit den Franzosen die drei Einheiten der Handlung, des Orts und der Zeit, vor allem der beiden letzteren; ferner die Beobachtung der Wohlanständigkeit nach französischem Begriff. Gottsched legt hierauf einen so ausschließlichen Wert, daß er die großen Vorzüge des Cid, als welche er den lebhaften Vortrag, die Schönheit der Handlung und die ausnehmenden Gedanken anführt, daneben als rein äußerlichen Glanz bezeichnet, wovon nur das unwissende Publikum sich täuschen lasse. Denselben bornierten Standpunkt zeigt seine Kritik von Günthers Gedichten (Beiträge

XIV, 5). Noch stärker kommt sein Haß gegen alle Originalität und Genialität in der Kritik der großen Engländer Milton und Shakespeare zu tage. An ersterem tadelt er die groben Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit d. h. seine großartige Phantasie und die „Schnitzer“ gegen die Syntax der Prosa. Noch instruktiver für uns ist seine wutschnaubende Kritik von Shakespeares Julius Cäsar. Ein Kunstrichter, stellt er hier als ersten kritischen Grundsatz auf, fragt einzig darnach, ob ein Stück nach allen Regeln richtig ist und kümmert sich nicht darum, ob es hundertmal mit Händeklatschen aufgeführt, oder alsbald ausgepfiffen worden ist. Er sucht dann seine Stellung zu der Frage über das Verhältnis von Genie und Regel eingehender auseinander zu setzen und zu begründen. Der Spectator hatte behauptet: es gehöre mehr Urteilskraft dazu, von den Regeln der Kunst abzugehen, als sie zu befolgen, und daß in den Werken eines erhabenen Geistes, der gar keine Regeln kenne, mehr Schönheit stecke, als in den Schriften eines seichten Kopfes, der dieselben genau beobachte. Gottsched wiederholt nur seine bekannte Behauptung, die Regeln seien nur ein Ausspruch der gesunden Vernunft von dem, was sich in Kunstwerken schicke oder nicht schicke. Es sei somit völlig sinnlos, daß etwas um so schöner sei, jemehr es von den Regeln abweiche. Wenn man den sogenannten erhabenen Geistern, d. h. den witzigen Köpfen, die insgemein die flüchtigste und feurigste Einbildungskraft besitzen, die Zügel soweit schießen lassen wollte, daß man ihnen erlaubte, sich über alle Regeln der Kunst wegzusetzen und gar die Einfälle einer übereilten Phantasie und alle Einbrüche in die Natur und die Wahrscheinlichkeit für etwas Schöneres anzusehen, als deren Beachtung, so eröffne man allen Ausschweifungen das weiteste Feld. Wenn der englische Kritiker sagt, ein einziges Drama von Shakespeare, wo keine einzige Regel der Schaubühne beobachtet sei, werde sicher jeder lieber lesen, als ein Drama eines Kunstrichters, worin keine einzige verletzt sei, so erklärt Gottsched dem gegenüber: „Ohne Beobachtung der Regeln kann der Dichter nichts Gescheidtes, Ordentliches und Angenehmes hervorbringen, wenngleich alle ersinnlichen Einflüsse der Gestirne an seinem Poetenkasten gezimmert hätten“. Schärfer läßt sich der Standpunkt Gottscheds nicht formulieren, als er es selbst in diesen körnigen Worten thut. Genie ist nichts, die Regel alles. Auf dem Höhepunkt unserer nationalen Poesie sagt Schiller:

So wars immer, mein Freund, und so wirds bleiben: die Ohnmacht
Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.

Genau das Gegenteil davon lehrt Gottsched und richtig meint J. E. Schlegel über diese Auffassung, ein Gedicht mache man nicht nach dem Rezept wie das Frauenzimmer einen Pudding.

Im zweiten Teil behandelt Gottsched die „besonderen Gattungen der bei uns üblichen Gedichte". Seine Einteilung ist eine rein äußerliche Aufzählung. Er behandelt als besondere Gattungen 1. Oden oder Lieder, 2. Kantaten, 3. Idyllen oder Schäfergedichte, 4. Elegien, 5. poetische Sendschreiben, 6. Satiren, 7. Sinn- und Scherzgedichte, 8. dogmatische und heroische Gedichte, 9. Epopoe, 10. Tragödie, 11. Komödie, 12. Oper.

Die Art der Behandlung ist folgende: Er beschreibt zuerst die betreffende Dichtart, giebt dann ein Rezept zur Verfertigung, dann einige kritische Nachrichten über die Leistungen der Alten und der Neuen; zuletzt folgen Muster, in der ersten Auflage sämtlich von sich, in der dritten von den besten deutschen Schriftstellern seit Opitz. Für unsere Zwecke genügt es, die Partien über die Ode (Lyrik), über die Epopoe und über die Tragödie herauszugreifen. Seine Quellen sind außer Horaz und Aristoteles von den Neuern fast nur die Franzosen; von den Italienern Muratori gegen die Oper; gegen die Engländer, selbst gegen den Spectator, verhält er sich, die französisierenden ausgenommen, durchaus ablehnend. Für die kleineren Dichtungsarten benützt er auch Scaliger. Die unvermittelte Nebeneinanderstellung antiker, neulateinischer und französischer Lehnsätze an Stelle einer geschichtlichen Entwicklung macht neben der Anweisung zur poetischen Fabrikation nach Art des „Trichters" den eigentlichen Charakter der Kritischen Dichtkunst aus. Gottsched ist auf der einen Seite der letzte und wohl geistloseste Vertreter der Schulpoesie und Schulpoetik, auf der anderen der stammelnde Dolmetscher der unverstandenen modernen französischen Theorie. Für die kleineren Gattungen Ode, Idylle, Elegie und Satire hält er sich vorzugsweise an Scaliger und Boileau, für die Idylle auch an Fontenelle und kompiliert diese verschiedenartigen Elemente auf ganz rohe Weise.

Er beginnt mit der Ode, weil sie nach ihm die älteste Dichtart ist. Aber im weiteren Verlauf des Werkes hält er diesen chronologischen Gesichtspunkt nicht ein. Seine ganze Anordnung beruht weder auf einem chronologischen noch auf einem sachlichen Prinzip. — Die Ode oder das Lied ist die älteste Gattung der Poesie, weil sie unmittelbar aus der Musik entstanden, und diese älter ist, als die Poesie. Die ältesten Dichter waren zugleich Musiker, wußten freilich weder in dem einen noch in dem anderen Stück gar zu viele Regeln, hatten aber so viel Routine, ein Lied aus dem Stegreif sowohl zu dichten, als zu komponieren, wie dies Gottsched bei einem alten Meistersänger selbst gesehen hat. Später hat man Text und Melodie regelmäßiger zu machen gelernt. Wir haben hier die rohe Wiedergabe der schon

von Scaliger aufgestellten, von den „Modernen“ in Frankreich zum Prinzip erhobenen Fortschrittsidee. Gottsched berichtet sodann, wie er sich die Entstehung und Weiterentwicklung des regelmäßigen Liedes, der Kunstode, vorstellt, natürlich ohne alles Verständnis für das Wesen der Lyrik, wie ohne alle Kenntnis ihrer wirklichen geschichtlichen Entwicklung. Er hält sich vor allem dabei an den äußeren Bau der Ode und giebt daneben kurze kritische Notizen. In den späteren Auflagen hat dieser historisch kritische Teil eine ziemliche Erweiterung, selbst Umgestaltung erfahren; letzteres wenigstens nicht zum Vorteil derselben; denn in welchem Geist sie gemacht ist, zeigt der weiter unten anzuführende Zusatz zu der ursprünglichen Bemerkung über Pindar. Es geht ihm mit den Jahren der Sinn für Poesie immer mehr verloren und er setzt das Wesen derselben zuletzt nur in die platte Regelmäßigkeit.

„Die Materien, die in den Oden vorkommen können“, sagt er, „sind fast unzählig, obgleich im Anfang die Lieder nur zum Ausdruck der Affekte gebraucht worden sind. Dieser ersten Erfindung zu Folge würde man also nur traurige, lustige und verliebte Lieder machen müssen. Aber nach der Zeit hat man sich nicht daran gebunden, sondern kein Bedenken getragen, alle möglichen Arten von Gedanken in Oden zu setzen. Doch wenn man die Natur der Sachen ansieht, so ist es wohl am besten, wenn man sich von der ersten Erfindung so wenig als möglich entfernt und das Lob der Helden und Sieger, den Wein und die Liebe darin herrschen läßt.“ Dies ist nach Scaliger; dagegen stimmt nicht mit diesem seine Warnung vor trocknen Vernunftschlüssen, die mehr einem Weltweisen anstehen, als einem Dichter; Scaliger verlangt umgekehrt gerade für die Lyrik fälschlicher Weise Reichtum an Sentenzen III, 124. Über den Ausdruck oder, wie Gottsched bezeichnend sagt, über die Schreibart bemerkt er: sie muß sich nach den verschiedenen Gattungen richten. Die Lobgedichte müssen in der pathetischen oder feurigen, die lehrreichen in der scharfsinnigen, die lustigen und traurigen teils in der natürlichen, teils in der beweglichen Schreibart gemacht werden. In der ersten Art beherrscht die Bewunderung und Erstaunung den Poeten, die ihm alle Vorwürfe vergrößert, lauter neue Bilder, Gedanken und Ausdrückungen zeuget, lauter edle Gleichnisse, reiche Beschreibungen, lebhafte Entzückungen wirket, kurz alle Schönheiten zusammen häufet, die eine erhitzte Einbildungskraft hervorbringen kann. Und dies ist dann die sog. Begeisterung, das berühmte Göttliche, so in den Oden stecken soll, weswegen Pindar so bewundert worden. Gottsched bespricht dann eine Pindarsche Ode und zieht daraus eine Anzahl von Regeln, die ein Muster von Geschmacklosigkeit sind.

Doch mißfällt ihm in den späteren Auflagen an Pindar die dunkle und abgebrochene Schreibart und er warnt davor, „nicht durch grammatische Schnitzer ist Pindar zu einem Gegenstand der Bewunderung geworden, sondern durch edle Gedanken, die aber auch bei der Richtigkeit der Sprachregeln bestehen können". Dieser Ausfall gegen Pindar, den er dann ins Breite ausführt, beruht auf seinem Studium der Modernen, speziell Perraults, und ist für seine zunehmende Verknöcherung höchst bezeichnend. Diese Regelmäßigkeit der Sprache, besonders der Wortstellung, schärft Gottsched bei jeder Gelegenheit ein. Doch giebt er der Ode auch hierin etwas zu. In jeder Art von Oden, sagt er, muß durchgehends eine größere Lebhaftigkeit und Munterkeit als in den andern Gedichten herrschen. Dies unterscheidet die Ode von der gemeinen Schreibart. Sie machet nicht viel Umschweife mit Verbindungswörtern oder andern weitläufigen Formeln. Sie fängt so zu reden jede Strophe mit einem Sprunge an. Sie wagt neue Ausdrückungen und Redensarten; sie versetzt in ihrer Hitze zuweilen die Ordnung der Wörter: kurz alles schmeckt nach einer Begeisterung der Musen. Daher pflegt man zu sagen, „daß eine schöne Unordnung in der Ode die Probe der höchsten Kunst sei." Es ist dies der bekannte, zu kanonischer Geltung gelangte Satz von Boileau.

Dies ist es, was Gottsched über das innerlichste Gebiet der Dichtung, über die Lyrik lehrt. Er gestattet zwar eine erhitzte Phantasie, aber die Begeisterung ist ihm doch nur die sogenannte Begeisterung, das berühmte Göttliche, so in den Oden stecken soll. Daß das Lied dem Dichter aus der innersten Seele kommen muß, dafür dürfen wir bei Gottsched kein Verständnis erwarten.

Wir greifen noch die Idylle heraus, weil in dem Zeitalter, das sich aus verschnörkelter Unnatur zu Einfachheit und Natürlichkeit durchzuarbeiten suchte, gerade diese Gattung eine umfangreiche Bearbeitung und übergroße Wertschätzung gefunden hatte. Seine Quellen sind: Scaliger, Boileau und Fontenelle.

Da die Viehzucht die älteste Beschäftigung der Menschen war, so war die älteste Poesie Schäferpoesie, eine Bemerkung, die er aus Scaliger I, c. 4 entnimmt. Von dieser ältesten Art ist uns aber nichts erhalten. — Das Schäfergedicht definiert er als eine Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens, welches vor Zeiten in der Welt geführt worden; poetisch könnte man es eine Abschilderung des güldenen Weltalters nennen; christlich eine Vorstellung des Standes der Unschuld oder doch wenigstens der patriarchalischen Zeiten vor und nach der Sündflut. Hieraus ergibt sich, was für ein herrliches Feld zu schönen Beschreibungen eines tugendhaften und glück-

lichen Lebens sich hier einem Poeten eröffnet. — Das heutige Hirtenleben darf der Dichter ja nicht zu seinem Vorbilde nehmen; denn unsre Landleute sind meist armselige, gedrückte und geplagte Menschen, die bei all ihrer sauren Arbeit kaum ihr Brot haben. Der Dichter muß sich vielmehr die Welt in ihrer ersten Unschuld vorstellen. Ein freies Volk, welches von keinen Königen und Fürsten weiß, wohnt in einem fetten Lande, das an allem Überfluß hat, Vieh, Feld- und Baumfrüchte reichlich hervorbringt. Von schwerer Arbeit und Nahrungssorgen, von Drangsalen und Kriegen weiß man hier nichts. Seine einzigen Feinde sind die wilden Tiere, sein Hund ist sein Wächter, eine Blume sein Schmuck und die Musik sein bester Zeitvertreib. — Diese Schäfer sind zwar einfältig, aber nicht dumm, sie sind zwar nicht gelehrt, können aber doch mancherlei Künste, sie flechten schöne Körbe und Hüte, schnitzen Figuren auf ihre Flaschen und Becher, winden Blumenkränze. Sie haben einen gewissen natürlichen Witz, aber keine gekünstelte Scharfsinnigkeit. Als Menschen haben sie zwar Affekte, aber keine unordentlichen und ausschweifenden Begierden. Geiz und Ehrgeiz ist nicht vorhanden; ihre Streitigkeiten drehen sich einzig darum, wer im Singen oder Spielen oder andern Künsten dem andern überlegen ist. Ihre Sitte ist von Grobheit ebensoweit entfernt, wie von erlogener Höflichkeit. Der herrschende Affekt ist natürlich die Liebe, aber sie ist nicht heftig und leidenschaftlich, sondern mäßig, unschuldig, tugendhaft. Nach diesem Maßstabe giebt er dann eine kritische Charakteristik der vornehmsten antiken und modernen Idyllendichter.

Die Frage über die realistische oder idealistische Haltung der Idylle berührt er schon in der ersten Auflage aus Veranlassung einer Abhandlung von Steele im Guardian. Dieser verlangt nämlich, der Dichter solle seine Züge möglichst dem wirklichen Hirtenleben entnehmen, seinen Schäfern somit nicht antike, sondern moderne Namen geben und sie sogar im Dialekt sprechen lassen. Natürlich weist Gottsched diese realistische Forderung entschieden zurück, ja er gestattet sogar mit Fontenelle, daß Könige und Fürsten allegorisch eingeführt werden. Das Wesen der Idylle, die einer überbildeten Zeit das kontrastierende Bild eines innerlich befriedigten einfachen, ländlichen Stilllebens vorhält, hat Gottsched nicht geahnt, und konnte es auch nicht, da ja sein Gewährsmann Fontenelle in der Theorie wie in der Praxis ihm eine ganz verkehrte Vorstellung dieser Dichtgattung gab. Erst bei J. A. Schlegel und noch mehr bei Mendelssohn in der Kritik Schlegels treffen wir den Keim einer richtigeren Einsicht, gleichzeitig als Geßner auch in der Produktion einen wärmeren und wahreren Ton anschlägt.

Über Elegie und Satire genügt es, zu bemerken, daß die betreffenden Kapitel nur eine breite Wiedergabe der Sätze Scaligers und Boileaus sind.

Wir wollen einige Bemerkungen aus dem Kapitel über dogmatische und heroische Gedichte anreihen. Gottsched spricht den Lehrgedichten mit Berufung auf des Aristoteles Urteil über Empedokles die Geltung von wirklicher Poesie ab. Aber er vermag es nicht über sich, der herrschenden Übung gegenüber dies theoretische Urteil festzuhalten. Der Poet will nichts als die Wissenschaft den mittelmäßigen Köpfen mundgerecht machen, und diese machen allezeit den größten Teil des menschlichen Geschlechtes aus. Indem man die Wahrheit mit poetischen Zieraten verzuckert und übergüldet, kann man der Welt Erkenntnis und Tugend gleichsam spielend beibringen. Besonders hoch stellt Gottsched in dieser Beziehung Opitz. Er meint, dessen Lehrgedichte wären wert, daß sie der Jugend frühzeitig erklärt und von ihr wörtlich auswendig gelernt würden. „Die alten Griechen hielten es mit ihrem Homer so, und ich weiß nicht, warum wir gegen den Vater unserer Poeten noch so undankbar sind, da doch seine Lehrgedichte mehr güldene Lehren in sich fassen, als die ganze Ilias und Odyssee.“ — Unter heroischen Gedichten versteht Gottsched die großen Lobgedichte, wie sie damals üblich waren. Bezeichnend ist seine Vorschrift: Wenn wir ein Lobgedicht auf Leute zu machen haben, von denen uns keine ruhmwürdigen Eigenschaften bekannt sind, so bediene man sich des Kunstgriffs, den Pindar ersonnen hat, wenn er auf die Überwinder in den Olympischen Spielen nicht viel zu sagen wußte. „Er lobte etwa einen andern Helden oder Gott, oder handelte eine ganz andere Materie ab, die möglich oder angenehm war: zuletzt aber dachte er nur mit wenigen Worten an denjenigen, zu dessen Ehren es verfertigt wurde.“

Die Abhandlung über das Heldengedicht zerfällt ebenfalls in einen historischen und einen dogmatischen Teil. Der letztere ist nur ein dürftiger und geistloser Auszug aus Bossu Traité du poëme épique. Die allegorische und moralisierende Auffassung Bossus war Gottsched besonders sympathisch und das Werk ward ihm so sehr zur Autorität, daß er es selbst für das Kapitel über die Tragödie verwendet. Der dogmatische Teil ist auch noch in der vierten Auflage fast ganz unverändert geblieben; die wenigen Zusätze sind von keiner prinzipiellen Bedeutung, Gottsched hatte unterdessen auch die essays von Pope über Homer kennen gelernt und seine „Gehülfin“ sogar die Abhandlung über Homers Leben ins Deutsche übersetzt. Aber er nahm keine Veranlassung seine Ansicht über das Epos und über Homer danach umzuarbeiten. Eingreifendere Änderungen hat Gottsched an dem historischen

Teil vorgenommen. Es sind dies teils erweiternde Zusätze wie § 12 und 13 der 4. Auflage über die älteste deutsche epische Poesie, teils Ausfälle gegen Klopstock und Verherrlichung Schönaichs. So hält er an dem Standpunkt von 1729 auch nach dem Auftreten eines wirklich gottbegnadeten Dichters wie Klopstock fest. „Das Heldengedicht", beginnt er verheißungsvoll, „ist das rechte Hauptwerk und Meisterstück der Poesie: so groß die Zahl der Poeten gewesen, so haben sich doch nur wenige gewagt, solch ein Heldengedicht zu schreiben und unter zehn oder zwölf, die etwa innerhalb 3000 Jahren solches versucht, ist es kaum fünf oder sechs damit gelungen." Er definiert es dann nach Bossu als die „Nachahmung einer berühmten Handlung, die so wichtig ist, daß sie ~~womöglich~~ ein ganzes Volk, ja womöglich mehr als eines angeht. Diese Nachahmung geschieht in einer wohlklingenden poetischen Schreibart, darin der Verfasser teils selbst erzählt, was vorgegangen, teils aber seine Helden, so oft es sich thun läßt, selbstredend einführt, und die Absicht dieser ganzen Nachahmung ist die sinnliche Vorstellung einer wichtigen moralischen Wahrheit, die aus der ganzen Fabel auch mittelmäßigen Lesern in die Augen leuchtet." Er führt dann nach Bossu sechs Hauptstücke des Heldengedichts auf: 1. die Fabel, 2. die Handlung, 3. die Erzählung, 4. die Gemütsbeschaffenheit der Personen, (mœurs), 5. die Erscheinung oder Beistand der Gottheiten (machines), 6. Gedanken und Schreibart (sentiments et expression).

Über die Fabel wiederholt er das schon in Kapitel 4 Gesagte. Die Fabel muß zuerst ganz allgemein erdacht werden, um eine moralische Wahrheit zu erläutern. So wollte Homer den kleinen griechischen Staaten, die sich durch die Uneinigkeit aufrieben, die wichtige Lehre geben, daß die Uneinigkeit sehr schädlich sei. Er ersann nun dazu eine Fabel und gab dann den Personen Namen und zwar solche, die in Griechenland berühmt waren. Hiezu fand er den trojanischen Krieg mit dem Zwist des Achilles und Agamemnon vor. Dies führt nun Gottsched im engsten Anschluß an Bossu an der Ilias und ebenso an der Odyssee und Aeneis weiter aus. Die allegorische Einkleidung einer moralischen Wahrheit hält er für das Epos für ganz unerläßlich und polemisiert gegen die entgegengesetzte Ansicht Voltaires. Da so beim Epos die Moral die Hauptsache ist und die Fabel nur erfunden wird, um einen moralischen Satz daran zu veranschaulichen, so hat sie auch keinen selbständigen Wert und das ist wohl der Hauptgrund, warum nicht bloß Gottsched, sondern auch die Schweizer nach dem Vorgang Bossus beharrlich die Äsopische Fabel mit dem Epos zusammen werfen. Beide unterscheiden sich nur dadurch, daß die epische Fabel von Königen, Fürsten u. s. w., die äsopische von Tieren und dergleichen handelt, daß

jene zur Belehrung von Königen und ganzen Völkern, die andere für das gemeine Volk dient. Die äsopische Fabel ist nichts als ein abgekürztes Heldengedicht.

Über die Handlung bemerkt er: die Moral ist nur die Absicht des Poeten, die er seine Leser erraten läßt; das, was er deutlich heraussagt, ist die Heldenthat, die er beschreiben will. Aristoteles sagt ausdrücklich, sie sei μίμησις πράξεως. Eine Handlung setzt jemand voraus, der sie verrichtet und dies sind hier die Großen der Welt, Könige und Fürsten, Helden und Kriegsobersten. Der Poet muß seine Handlung eher wissen, als den, der sie gethan hat; die Natur der Fabel bringt es so mit sich. Hieraus zieht er in seiner unlogischen Weise mit Berufung auf die bekannte Aristotelesstelle den Schluß, daß der epische Dichter nicht das ganze Leben eines Helden, sondern nur eine einzelne abgeschlossene Handlung aus demselben darstellen dürfe. Wieder ein Beweis, wie er unverstandene richtige Lehren auf eine ganz sinnlose Weise kombiniert.

Bei dem dritten Teil, der Erzählung, berührt er nur kurz den Unterschied der dramatischen und epischen Darstellung, handelt dagegen der Schultradition wie seiner eigenen, rein äußerlichen Auffassung gemäß ausführlich über die Benennung des Gedichtes, die Inhaltsangabe und die Anrufung der Götter. Wir können diese Partie übergehen; sie enthält nur das seit Scaliger Übliche und zwar nach Bossu. Von der Erzählung selbst verlangt er, daß sie angenehm sei; denn sie muß gleichsam den Zucker abgeben, der die vorkommenden Wahrheiten versüßt. In welcher Art er ganz verschiedenartige Reminiscenzen unlogisch aneinander reiht, zeigt die Bemerkung, die er anschließt, alles müsse in einem Heldengedicht „Sitten" haben, wie Aristoteles sage, d. h. es müsse eine gewisse Gemütsart zeigen; denn eben dadurch werde es angenehm. — Mit Bossu verlangt er weiter, daß die Erzählung wahrscheinlich, wunderbar und beweglich sei. Er begründet die letzte Forderung mit dem Satze, die menschlichen Affekte wollen ohne Unterlaß gerührt sein; denn eine angenehme Unruhe sei besser als eine gar zu einträchtliche Stille, worin nichts Veränderliches vorkommt. Dieser Satz ist merkwürdig als die einzige mir bekannte Entlehnung aus Dubos, auf den er der ganzen Fassung nach zurückzuführen ist. Gottsched hat ihn indes aus Le Clerc entnommen. Aus Aristoteles durch Vermittlung Bossus stammt die weitere Forderung, daß die Darstellung dramatisch oder wirksam (agissante) sein solle. So oft es dem Poeten möglich ist, erläutert Gottsched, muß er einen anderen seine Rolle spielen lassen und sich dadurch der Tragödie, so viel an ihm ist, zu nähern suchen. Mit großer Wichtigthuerei bespricht er die damals viel ver=

handelte Frage über die zulässige Zeitdauer des Epos im Unterschied von der Tragödie, und bestimmt sie auf höchstens ein halbes Jahr.

Über die Zeichnung der Charaktere bemerkt er, der Dichter müsse sie nicht bloß in ihrer Eigenart schildern, sondern auch den Einfluß, den die Natur des Landes, Vorfahren, Erziehung, Zeitverhältnisse, Lebensschicksale auf die Bildung des Charakters haben, aufzeigen, wie dies Virgil nach Bossus Ausführung bei Äneas gethan habe. — Auch die Göttererscheinungen, die sogenannten Maschinen, hält er mit Bossu für das Epos für unerläßlich. Weil in dem Heldengedicht alles wunderbar klingen soll, so müssen nicht nur gewöhnliche Personen, sondern auch ungewöhnliche darin auftreten. Dies sind nun die Gottheiten und die Geister, die der Poet allegorischer Weise dichten und ihnen ebensowohl als den Menschen einen bestimmten Charakter geben muß. So muß Jupiter die Allmacht, Minerva die Weisheit, das Verhängnis den unveränderlichen Willen Gottes darstellen. Auch diese Deutung der Götter, die wir schon aus Scaliger kennen, hat er aus Bossu. Die Einführung von Engeln und Teufeln an Stelle der alten Götter, wie sich dies bei Tasso und Milton findet, tadelt er mit Boileau, und hält es für besser allegorische Gottheiten zu dichten, wie die Zwietracht, die Politik, die Gottesfurcht und dergleichen, wie dies Boileau selbst im Lutrin und Voltaire in der Henriade gethan habe. — Über den epischen Stil heben wir nur die aus Aristoteles-Bossu entlehnte Forderung der Objektivität der epischen Darstellung heraus. Der Poet, lehrt er, muß sich selber vergessen und nur auf seine Fabel, auf seine Personen und Handlungen, auf ihre Wahrscheinlichkeit und anmutige Nutzbarkeit sehen. Er muß es sich nicht anmerken lassen, daß er viel Witz und Scharfsinnigkeit besitzt, als dadurch, daß er seine Leser in der Aufmerksamkeit erhält, sie von einer Begebenheit auf die andere, von einem Wunder auf das andere, von einer Gemütsbewegung auf die andere leitet, sie bald nach Troja, bald nach Afrika, bald in den Himmel, bald in die Hölle führt.

Das Verständnis der einzelnen Dichtgattungen hat sich teils an der zeitgenössischen Produktion, teils an dem wachsenden Verständnis der hieher gehörigen antiken Muster sehr langsam entwickelt. So zeigt sich der Fortschritt in der Erkenntnis der epischen Poesie in der Art, wie das Verhältnis von Homer zu Virgil gefaßt wird. Gottsched greift diese Frage noch gar nicht an; doch zieht er offenbar Virgil dem Homer vor; er findet mit den Modernen, daß Virgil schon als der Spätere den Vorzug größerer Feinheit und Aufgeklärtheit habe. An der vom Altertum überlieferten Stellung, die in Homer nicht nur den ersten epischen Dichter, sondern den Dichter κατ' ἐξοχήν sah,

wagte indes auch er nicht offen zu rütteln. Aber er kann es doch nicht lassen, ihm bei jeder Gelegenheit seine „Schnitzer" aufzunutzen, und so wiederholt er mit komischer Wichtigthuerei als nagelneue Weisheit, was Scaliger vor fast 200 Jahren gegen die Homerischen Götter und seine Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit vorgebracht und die Modernen in Frankreich in geistloser Breite ihm nachgeschrieben hatten. Schon sein Gewährsmann Bossu hätte ihn vor diesem Nachbeten verwahren können, noch mehr die geistvollen Bemerkungen Fenelons, den er ja schon in der ersten Auflage nennt. Für sein urteilsloses, eklektisches Verfahren bezeichnend ist, daß er die Angriffe der Modernen auf Verstöße gegen Wohlanstand und feine Lebensart als unberechtigt abweist und sich hier an Fenelon anschließt. „Manche können es nicht verdauen, sagt er, wenn der große Held Achilles seinen Gästen selbst die Mahlzeit zubereitet, die Küche bestellt, aufträgt, und den Tisch bedient. Aber sie müßten erst beweisen, daß man damals schon nach unserem heutigen Ceremoniell sich durch Edelknaben, Kammerdiener und Lakaien aufwarten ließ, oder einen eigenen Mundkoch hielt. Die Einfalt der alten Zeiten läßt ein solches Verhalten des Achilles ganz wahrscheinlich erscheinen. Es wäre gut, wenn man den Homer überall so leicht entschuldigen könnte." Wie pedantisch klingt nicht diese Verteidigung gegenüber der feinsinnigen Ausführung Fenelons und den verständigen Bemerkungen der M. Dacier.

Gottsched kommt in den Beiträgen zur krit. Hist. mehrfach auf die erzählende Poesie, Epos und Roman zurück. So in der Kritik der Asiatischen Banise (VI, 5.), des Habsburgischen Ottobert (VIII, 1.) und endlich in der Besprechung der Tassoübersetzung (XXX, 10.). Eine Weiterentwicklung seiner Lehre findet sich auch hier nicht. Wir geben zur Ergänzung nur seine Ausführung über den Unterschied von Epos und Roman in Stück VI, 5. Der Roman steht nach ihm auf der untersten Stufe der Poesie. Schon das Metrum giebt dem Heldengedicht einen bedeutenden Vorzug; sodann faßt es lauter hohe, edle und unerwartete Sachen in sich, während der Roman, sowohl der Schreibart als der Abhandlung nach, viel niedriger erscheint. Endlich hat das Heldengedicht eine kriegerische oder Staatshandlung zu seinem Endzweck und erwähnt der Liebe nur im Vorübergehen; im Roman dagegen, wie er einmal ist, ist die Liebe der eigenste Gegenstand der Darstellung, während der rechte Roman die Belohnung der Tugend und die Bestrafung des Lasters darstellen sollte. Daß ihm Wesen und Bedeutung des modernen Romans verschlossen blieb, so lange dieser noch nicht in einer klassischen Bearbeitung vorlag, ist ja natürlich. Aber zur Zeit der 4. Auflage der Krit. Dichtk. 1751 war Richardson

mit dem modernen Familienroman bereits hervorgetreten; die Pamela, die 1740 erschien, war früh ins Deutsche übersetzt worden, die Clarissa von 1745 noch in dem gleichen Jahre. Gottsched erwähnt erstere am Schluß des langen Kapitels der 4. Auflage in zwei Zeilen: „Ein guter Roman darf auch den Sitten keinen Schaden thun. Die Liebe kann nach Heliodors Beispiel auch eine unschuldige und tugendhafte Neigung sein. Dies zeigt auch das Exempel der Pamela in neueren Zeiten; ja selbst diese ist vielen Kunstrichtern noch nicht von allen Buhlerkünsten frei genug.“ Dies ist alles, was Gottsched über Richardson und den modernen Familienroman zu sagen weiß. Daß ihm Richardson eben so unsympathisch wie Klopstock sein mußte, ist in seiner durchaus nüchternen, jeder kräftigen Äußerung des Gemüts wie der Phantasie abholden Geistesart begründet. Der Frau Gottsched war Richardson wie Haller Lieblingsdichter. Als er später Schönaich gegen Klopstock, den Hermann gegen Messias ausspielte, begleitete er die große der Iliade und Äneide mindestens ebenbürtige litterarische Leistung mit einer langen Vorrede. Sie ist nichts als eine Wiederholung der abgestandenen Phrasen aus der Kritischen Dichtkunst. Der Unterschied ist nur der, daß er das, was er dort in bescheidener Weise als Entlehnung von anderen bezeichnet, jetzt mit lächerlichster Wichtigthuerei als Offenbarung eines tief verborgenen Geheimnisses hinstellt. Die Regeln dieser höchsten Gattung der Poesie, sagt er, sind ein solches Geheimnis, daß unter tausend Gelehrten kaum ein oder der andere sie kennt, und Gottsched ist nun so gnädig, ein wenig „aus der Schule zu schwatzen“, und er giebt nun, was er 1730 aus Bossu ausgeschrieben, als allerneueste Offenbarung, worüber sich schon Haller lustig gemacht hat.

Am wichtigsten ist für uns natürlich seine Lehre vom Drama, besonders der Tragödie, da er sich ja frühzeitig für das Theater interessierte, mit seinem sterbenden Cato bald nach der Kritischen Dichtkunst (1732) selbst produktiv thätig auftrat und eine Schule junger Dramatiker mittelst seiner deutschen Schaubühne zu züchten unternahm und wirklich gezüchtet zu haben glaubte. Wir sollten gerade hier, wo er durch seine und seiner Freunde dramatische Thätigkeit doch alle Veranlassung hatte, sich mit der Theorie des Aristoteles, der Franzosen und Engländer eingehend zu befassen, in der Zeit von der ersten bis zur vierten Auflage 1730—1751 eine wirkliche Weiterentwicklung seiner Lehre erwarten dürfen. Dem ist aber nicht so. Als er die erste Auflage schrieb, kannte er außer Aristoteles' Poetik und Horaz von Neueren Fenelons Brief an die Akademie, St. Evremond (über die Oper) und Corneilles Vorreden. Er hält sich vorzugsweise an Daciers

Aristoteleskommentar und Corneille. Für die späteren Auflagen nennt er ferner Hedelin und Brumoy. Ersteren stellt er dem Aristoteles mindestens gleich, hat aber keinerlei Veranlassung genommen, seine ursprüngliche Darstellung nach ihm zu modifizieren. Noch mehr gilt dies für Brumoy, den er nur einmal gelegentlich zu einer Bemerkung über das klassische französische Drama verwendet. Dubos hat er mit charakteristischer Beharrlichkeit stets ignoriert. Das Studium von Fenelon, Brumoy, dem Spectator und Dubos hätten ihn notwendig zu einer völligen Umgestaltung seiner Theorie veranlassen müssen; aber diese Schriftsteller lagen weit über die beschränkte schulmeisterliche Fassungskraft des Mannes hinaus.

Das Drama zerfällt nach ihm in drei natürliche Unterarten: Tragödie, Komödie und Schäferspiel. Wir haben dreierlei Lebensarten in der Welt: die eine ist das Hofleben; dieses stellt das Trauerspiel vor; die andere ist das Stadtleben; das wird in der Komödie nachgeahmt; die dritte ist das unschuldige Landleben und solches wird in dem Schäferspiel abgeschildert[1]. — Gottsched giebt in Kapitel 10 zuerst eine kurze Geschichte der griechischen Tragödie, wie sie in den Kompendien allgemein üblich war. Die Tragödie ist, wie auch die Komödie, aus Liedern zu Ehren des Bacchus entstanden. Da nun die Sänger sowohl wie die Zuschauer ein Räuschchen hatten, so waren auch ihre Lieder so gar ernsthaft nicht. Aus den abgeschmacktesten Liedern „besoffener Bauern"[2] ist das ernsthafteste und beweglichste Stück entstanden, welches die ganze Poesie aufzuweisen hat.

Absicht der Tragödie ist, durch die Unglücksfälle der Großen Traurigkeit, Schrecken, Mitleiden und Bewunderung bei den Zuschauern zu erwecken. Der Poet will durch die Fabel Wahrheiten lehren und durch den Anblick solcher schweren Fälle der Großen in der Welt die Zuschauer zu ihrer eigenen Trübsal vorbereiten. Er exemplifiziert dies an der Ödipusfabel. Diese, sagt er, ist geschickt, Schrecken und Mitleiden zu erwecken und also die Gemütsbewegungen der Zuschauer auf eine der Tugend gemäße Weise zu erregen. Da Ödipus seine Fehler unwissend, ja wider Willen begeht, so beklagt man ihn deswegen. Da er aber gleichwohl sehr unglücklich wird, so bedauert man ihn um so mehr, ja man erstaunt über die strenge Gerechtigkeit der Götter, die nichts ungestraft lassen. Es ist dies ein klassischer Beweis für die Unfähigkeit Gottscheds, sich in den einfachsten, allgemein üblichen technischen Ausdrücken zurecht zu finden. Schon

[1] Beiträge X, 3.

[2] Zusatz der 3. Auflage.

die Zusammenstellung von Traurigkeit, Schrecken, Mitleid, Furcht ist stark; die Erklärung der Bewunderung durch das Erstaunen über die strenge Gerechtigkeit der Götter ist noch stärker und daß er damit das Aristotelische Furcht und Mitleiden erklären will, ist doch der Gipfel von Urteilslosigkeit. Da er nicht bloß Aristoteles selbst, sondern auch die Erörterungen über die tragischen Affekte bei Corneille, Hedelin, Dacier, Brumoy kennt, sollten wir doch erwarten, daß er wußte, um was es sich denn eigentlich handelt. Davon ist selbst in der vierten Auflage keine Spur vorhanden. In den Beiträgen zur kritischen Historie kommt er mehrfach auf die tragischen Affekte zurück. In der Erwiderung auf eine Kritik seines Cato[1] nennt er als solche Bewunderung, Liebe, Hochschätzung, Mitleiden, was sich etwa mit der Corneilleschen Formulierung „Mitleiden und Bewunderung" deckt. In der Besprechung des Bodmer-Contischen Briefwechsels dagegen billigt er das verwerfende Urteil Contis über die klassische französische Tragödie, die fälschlich mehr auf das Erhabene und auf die Erregung der Bewunderung mittelst desselben, als auf die Erregung von Schrecken und Mitleiden bei den Zuschauern sehe[2]. Eine Begründung der tragischen Affekte versucht er mit Berufung auf Aristoteles. Der tragische Held muß, um unser Mitleid und unsre Bewunderung zu erregen, an seinem Unglück selbst etwas Schuld sein; er darf weder recht schlimm, noch recht gut sein. Nicht recht schlimm, weil man sonst mit seinem Unglück kein rechtes Mitleiden hätte, sondern sich darüber freuen würde; auch nicht recht gut, weil man sonst die Vorsehung leicht der Ungerechtigkeit beschuldigen könnte, wenn sie unschuldige Leute so hart gestraft hätte. Wie wenig ernst es ihm mit dem Versuch einer psychologischen Begründung ist, zeigt eine charakteristische Äußerung in Beiträge X, 3: „Die Regel der Tragödie erfordert, daß wir mit den sterbenden Mitleiden haben müssen." Also hier ist selbst das Mitleiden eine Forderung der „Regel".

Die Reinigung der Leidenschaften berührt er in den zwei ersten Auflagen mit keinem Worte; in der dritten bemerkt er, aber nicht in dem Kapitel über die Tragödie, sondern in dem über Ursprung und Wachstum der Poesie zu den Worten: „die Regung ist in der Tragödie noch weit lebhafter als im Epos, weil die sichtbare Vorstellung weit empfindlicher rührt, als die beste Beschreibung", noch weiter: „dadurch aber sucht man die Leidenschaften der Zuschauer zu reinigen." Dies ist alles, was er in der Kritischen Dichtkunst über die so wichtige

[1] Beiträge V, 4.

[2] Beiträge XV, 8.

und so viel verhandelte Frage giebt. Einen Versuch, sich diesen Begriff zurecht zu legen, macht er in den Kritischen Beiträgen bei der Besprechung von Hudemanns Gedichten[1]. Hier geht er auch auf die Frage nach der tragischen Lust und ihren Ursachen ein. Auf die Bemerkung Hudemanns, daß Vergnügen mit Traurigkeit unvereinbar sei, erwidert er eingehend: die Traurigkeit, die aus den Unglücksfällen anderer erwachse, errege sicher eine Art Vergnügen bei uns. Er beruft sich hiefür auf die viel zitierte Lukrezstelle, die wie das ut pictura poesis und andere zu den loci classici der damaligen ästhetischen Litteratur gehört:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
E terra magnum alterius spectare laborem,
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suave est.

„Muß es nun nicht angenehm sein", deutet Gottsched die Stelle, „die großen Unglücksfälle der Könige und Helden, die man sonst für Glückskinder zu halten und deswegen zu beneiden pflegt, mit anzusehen und bei sich in der Stille zu empfinden, daß man mit ihnen nicht tauschen möchte, indem man von all dem Elende, so sie erdulden müssen, befreit ist? Dies ist die wahre Quelle des Vergnügens, das man an dem Elend anderer Leute empfindet." Eine andere Ursache der tragischen Lust findet er in der moralischen Wirkung der Tragödie. Sie befördert nämlich die Zufriedenheit mit dem Stande, in dem man sich befindet, sie stillt die Ungeduld mancher Menschen in ihrem Unglücke, das sie für unerträglich halten würden, wenn sie nicht sähen, daß es anderen vor ihnen noch viel unglücklicher ergangen ist. Das heißt, schließt Gottsched seine Erläuterung, nach des Aristoteles Lehre durch die Erregung der Leidenschaften selbst die Leidenschaften reinigen und mäßigen. Wir haben hier den damals herrschenden Erklärungsversuch der Katharsis. Wie sehr er bei seiner eigenen Urteilslosigkeit sich an die jeweilige Lektüre anlehnt auch da, wo dies mit seiner eigenen Ansicht durchaus nicht stimmt, dafür haben wir neben dem oben angeführten Beispiel von Conti ein weiteres in den Anmerkungen, mit denen er die Abhandlung von Le Clerc in den Beiträgen begleitet[2]. Le Clerc leugnet die Absicht der Sittenbesserung bei der Poesie überhaupt und so auch bei der Tragödie. Er übersetzt die bekannte Aristotelesstelle so: „Die mittelst des Mitleidens und des Schreckens uns völlig von diesen und allen anderen Leidenschaften

[1] Beiträge X, 3.
[2] Beiträge XXIV, 1.

reinigt.“ Er faßt somit die Katharsis als völlige Befreiung zunächst von Mitleid und Schrecken selbst, daneben aber auch von anderen Leidenschaften, offenbar von denen, die den tragischen Helden ins Unglück stürzen. Er wirft somit, wie damals allgemein üblich, den Affekt des Zuschauers mit dem der tragischen Person zusammen. Indes die Hauptsache ist ihm doch die Befreiung von Furcht und Mitleid im Gemüt des Zuschauers. Schrecken und Mitleid, sagt er, lassen sich dadurch nicht heilen, daß man sie öfters in den Herzen erregt, vielmehr wird der Zuschauer eben dadurch an diese Affekte gewöhnt; er meint offenbar mit Plato, daß er dadurch zu furchtsam und zu mitleidig werde. Er weist die andere Ansicht, die schon Castelvetro aufstellt, daß durch die Tragödie die Empfänglichkeit für Furcht und Mitleid abgestumpft werde, als faktisch unrichtig zurück. Gottsched bemerkt nun dagegen: „Schrecken und Mitleid in der Tragödie sollen nach Aristoteles nicht alles Schrecken und Mitleiden aufheben, sondern nur reinigen und mäßigen. Dies geschieht aber folgendermaßen. Wer die großen Unglücksfälle vorstellen sieht, die Königen und Helden begegnet sind, der erschreckt, daß es auch solch hohen Häuptern so übel ergeht und daß es solch schreckliche Zufälle des Lebens giebt, davon er in seinem Privatstande sich nichts hätte träumen lassen. Dies macht ihn nun für künftig gesetzter, wenn es ihm selbst nicht nach Wunsch geht. So ist der Schrecken gereinigt. Mit dem Mitleiden ist es ebenso. Zudem weiß man aus der Erfahrung, daß man furchtsame Leute, die über alles erschrecken, nicht besser zurecht bringen kann, als wenn man sie öfter durch allerlei Kleinigkeiten (!) erschreckt. Denn dadurch werden sie der Sache so gewöhnt, daß sie endlich nicht mehr so leicht erschrecken.“ Auch Gottsched faßt demnach hier die Reinigung als Reinigung von Schrecken und Mitleid selbst und findet diese, nicht wie Le Cerc in einer völligen Beseitigung, sondern, sei es in einer Mäßigung, sei es in einer Angewöhnung an dieselben. Wir haben hier bei Gottsched also bereits die spätere berühmte Auffassung Lessings, daß die Katharsis darin besteht, daß wir das richtige sittliche Maß in Mitleid und Furcht erlangen. Aber es ist dies nur eine gelegentliche durch die Lektüre veranlaßte Bemerkung, mehr ein Beweis seiner Gedankenlosigkeit als seiner Einsicht.

Die Erfordernisse einer Tragödie faßt er kurz zusammen, in den Beiträgen I, 8. Der Inhalt eines guten theatralischen Stückes muß eine einzige Haupthandlung sein, die eine Sittenlehre in sich enthält die ferner ganz oder vollkommen und endlich von gehöriger Größe ist. Ein gutes theatralisches Stück soll ferner nicht mehr Zeit in seiner Geschichte erfordern, als die Vorstellung braucht und darf jedenfalls nicht

über einen Tag in sich enthalten. Ein gutes Schauspiel muß in demselben Orte anfangen, mitten und enden. Endlich erfordert es eine genaue Beobachtung der Wahrscheinlichkeit in Absehen auf Sitten der Völker und Zeiten, ja auf Stand, Geschlecht und Alter der Personen. Als Hauptstück der Tragödie bezeichnet er die Fabel. Er wiederholt hier, was er schon in dem 4. Kapitel des 1. Teils über die poetische Nachahmung und die Fabel überhaupt gelehrt hat. Hat der Dichter seine Fabel erfunden, so erdenkt er alle Umstände dazu, um sie recht wahrscheinlich zu machen und dies wird die Zwischenfabel oder Episodium nach neuer Art genannt. Dies teilt er dann in 5 Stücke ein, die ungefähr gleich groß sind und ordnet sie so, daß naturgemäß das letztere aus dem vorhergehenden fließet, bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie so vorgegangen, oder ob alle Nebenpersonen so oder nicht anders geheißen. Wir haben hier die bekannte unglückliche Stelle aus Aristoteles Poetik c. 17 durch die Brille von Bossu gesehen. Daß der Dichter sich nicht genau an die historische Wahrheit zu halten habe, führt er in der Verteidigung seines Cato[1] und in seiner Kritik des Cid[2] weiter aus. Da nach ihm die Hauptsache bei der Tragödie die moralische Lehre, die Fabel selbst nur Mittel zu ihrer Veranschaulichung, somit etwas Sekundäres ist, so hat sich natürlich der historische Stoff nach den Erfordernissen der Veranschaulichung dieser Moral zu richten. Die Fabel muß somit so eingerichtet werden, daß sie nicht gegen die dramatische Vorstellung verstößt. Letzteres kann ein Verstoß gegen die drei Einheiten, gegen die Wohlanständigkeit und gegen die guten Sitten sein. In allen Fällen muß der Dichter die historische Fabel den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit, des Wohlanstandes und der Tugend gemäß umgestalten. Am schlimmsten ist der Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit, besonders gegen die Einheit von Zeit und Ort. Deren Beobachtung hält er für die wichtigste und schwerste Aufgabe des dramatischen Dichters. „Die Fabel zu erdichten, sie recht wahrscheinlich einzurichten und wohl auszuführen, das ist das Allerschwerste in einer Tragödie. Es hat viele Poeten gegeben, die in allem anderen Zubehör des Trauerspiels, in den Charakteren, in dem Ausdrucke, in den Affekten u. s. w. glücklich gewesen: aber in der Fabel ist es sehr wenigen gelungen. Das macht, daß dieselbe eine dreifache Einheit haben muß: die Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts." Über die erstere geht er rasch hinweg: da die ganze Fabel nur eine einzige Hauptabsicht hat,

[1] Beiträge V, 4.
[2] Beiträge XIV, 6.

nämlich den moralischen Satz, so muß sie auch nur eine einzige Haupthandlung haben, um derentwillen alles andere vorgeht; die Nebenhandlungen aber können gar wohl andere moralische Wahrheiten in sich schließen. Eingehender behandelt er die Forderung der Einheit von Ort und Zeit. Dies ist etwas so rein Äußerliches, bequem Faßbares, daß Gottsched seiner ganzen geistigen Art nach darin das Wesen der dramatischen Komposition erkennen mußte. Die Fabel des Heldengedichts, sagt er, kann viele Monate dauern, weil sie nur gelesen wird. Die Fabel im Schauspiel dagegen kann nur einen Sonnenumlauf dauern, weil sie mit lebenden Personen in etlichen Stunden lebendig vorgestellt wird. Den Sonnenumlauf selbst will er auf einen wirklichen Tag mit Ausschluß der Nacht beschränken. Wie wäre es wahrscheinlich, ruft er aus, daß man es auf der Bühne etliche male Abend werden sieht und doch selbst, ohne zu essen oder zu trinken oder schlafen zu gehen, immer auf einer Stelle sitzen bleibt! Ebenso schlimm ist der Verstoß gegen die Einheit des Orts. Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen, folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben. In den Beiträgen zur kritischen Historie wird er nun nicht müde, immer und immer wieder die Beobachtung der Einheit von Zeit und Ort als das wesentlichste Erfordernis eines dramatischen Gedichts einzuschärfen. Wenn er schon den Cid tadelt, daß seine Handlung eine Zeit von 24 Stunden umfasse, so ist ihm das spanische und englische Drama, ganz besonders Shakespeare mit der kecken Hinwegsetzung über jene armseligen Regeln der Inbegriff der Ungeheuerlichkeit. Es hat ihm dies gegen die anderweitigen Vorzüge des englischen Dramas, die doch selbst sein Gewährsmann Voltaire willig anerkennt, den Blick völlig getrübt. Auch Corneille verlangt die Einheit von Zeit und Ort, weil er ihre Forderung bei Aristoteles zu finden glaubte, aber er sieht darin keineswegs die Hauptsache der dramatischen Komposition, und J. E. Schlegel hat dann den Mut, diese Einheit als etwas durchaus Nebensächliches zu bezeichnen und die Freiheit des englischen Dramas über die erkünstelte Regelmäßigkeit des französischen zu stellen.

Richtiger aber dürftig ist, was er über die Zeichnung der Charaktere aus Aristoteles und Horaz entnimmt: daß die Personen von Anfang an so gezeichnet sein müssen, daß man aus ihrer Gemütsbeschaffenheit ihre künftigen Handlungen als wahrscheinlich vermuten und, wenn sie geschehen sind, leicht begreifen kann; daß der Charakter das ganze Stück hindurch treu gewahrt, und endlich, daß er mit der bekannten Überlieferung in Übereinstimmung gehalten werde. — Den Franzosen, wohl Corneille, entnimmt er die bekannte Forderung, daß

der Dichter unsere Liebe und Hochachtung für den Haupthelden erregen müsse.

Zuletzt handelt er noch vom tragischen Stil. Der Ausdruck, sagt er, müsse dem jedesmaligen Affekte angemessen sein. Vorherrschen müsse im ganzen die Art des Ausdrucks, die die Alten cothurnum nennen; doch müsse man sich da sehr vor Phöbus hüten. Die guten Poeten, so ihre Einbildungskraft durch die Vernunft in Schranken hielten und die hohe Schreibart durch die Regeln der Wahrscheinlichkeit zu mäßigen suchten, sind auch bei einer vernünftigen hohen Art des Ausdrucks geblieben. Ebenfalls der französischen Diskussion entnommen ist die Frage: schicken sich in die Tragödie viele Gleichnisse? Er verneint sie: denn im wirklichen Leben macht man bei ernsthaften Dingen nicht lange Vergleichungen, sondern geht gleich auf die Sache selbst zu.

Zum Schluß entnehmen wir nach dem Abschnitt über die Aufführung einiges. Er tadelt mit Fenelon die Zwischenmusik, da sie die Aufmerksamkeit von der Handlung des Stückes ablenke. Er wünscht in der Pause den Vortrag von Liedern, die eine moralische Betrachtung über die vorgestellten Begebenheiten enthalten. Die Erscheinung eines Deus ex machina verwirft er; doch will er das Auftreten der Götter in antiken Fabeln gestatten. Die Tracht muß der historischen Sitte entsprechend sein; es ist lächerlich, wenn Römer in Soldatenkleidung, mit dem Degen an der Seite, oder gar in Staatsperücken und Federhut auftreten. Die Notwendigkeit der Beobachtung des costume überhaupt hat dann Mylius in den Beiträgen weiter ausgeführt. Von der größten Wichtigkeit ist der Vortrag des Schauspielers; hierauf kommt bei der Aufführung fast alles an. Das beste Stück wird lächerlich, wenn es schlecht und kaltsinnig hergesagt wird. Mit Berufung auf die bekannte Horazstelle meint er richtig, ein guter Komödiant müsse dasjenige zuerst bei sich selbst zu empfinden bemüht sein, was er vortragen wolle; dies sei das beste Mittel, eine lebhafte Aussprache und Gestikulation zu erlangen.

Über die Komödie können wir uns kurz fassen. Gottsched giebt auch hier zuerst eine kurze Geschichte und Charakteristik derselben bei Griechen, Römern, Italienern und Franzosen.

Er definiert sie als die Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann. Weder das Lasterhafte, noch das Lächerliche für sich allein machen die Komödie aus, sondern beides zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird. Denn vieles verstößt wider die Tugend, ist aber mehr strafbar, als lächerlich, und vieles ist lächerlich, aber gar nicht lasterhaft. Daß Gottsched sich an

eine Analyse des Begriffs des Komischen hätte machen sollen, erwarten wir natürlich nicht; aber er hätte doch vitium und vicieux nicht mit Laster und lasterhaft wiedergeben sollen. — Die Fabel der Komödie wird ebenso gemacht wie die der Tragödie, nur daß man die Namengebung nicht aus der Geschichte entnimmt. Die Personen der Komödie sind ordentliche Bürger oder doch Leute von mäßigem Stande; nicht als ob die Großen dieser Welt etwa keine Thorheiten zu begehen pflegten, die lächerlich wären, sondern weil es gegen die Ehrerbietung verstößt, sie als lächerlich darzustellen. — Natürlich muß auch in der Komödie die Einheit von Zeit und Ort streng beobachtet werden. Die übliche Einteilung des Stücks in fünf Akte ist besser als die italienische in drei. Hier fügt er eine Bemerkung bei, die ebenso und noch mehr für die Tragödie gilt: Scenen, in denen nur eine einzige Person spricht, also Monologe, sind ganz gegen die Wahrscheinlichkeit. Niemand redet mit sich selbst außer im größten Affekte und auch da nur wenige Worte. Somit muß sich der Dichter vor Monologen sehr hüten. Wir haben hier wiederum ein schlagendes Beispiel seiner lächerlichen Phantasiefeindlichkeit; übrigens schreibt er auch hier nur die „Modernen" aus. — Die Charaktere müssen naturgetreu gezeichnet, aber das Lächerliche an ihnen nicht wie vielfach bei Plautus und Moliere übertrieben werden. Von den Affekten gilt nur, daß man die tragischen, nämlich die Furcht, den Schrecken — er macht somit zwischen beiden einen Unterschied — und Mitleiden vermeiden muß. Alle übrigen wie Zorn, Verliebtheit, Stolz, Lustigkeit u. s. w. finden in der Komödie auch statt. Wenn Gottsched die Affekte des Zuschauers mit den Affekten der dargestellten Personen zusammenwirft, so wollen wir ihm das nicht verargen. Der Stil muß ganz natürlich sein, und auch, wo ein Stück in Versen geschrieben ist, müssen doch die Redensarten des täglichen Lebens beibehalten werden. Die Frage, ob die Komödie auch in Versen abgefaßt werden dürfe, wird auch noch in der vierten Auflage nach der Erörterung zwischen Straube und J. E. Schlegel in den Beiträgen bejahend mit Berufung auf das Vorbild von Menander, Terenz und Moliere entschieden. Auch dieses Kapitel hat so wenig als die anderen eine Weiterentwicklung in den späteren Auflagen gefunden.

Mehr als alles andere ist für den ebenso phantasielosen wie unmusikalischen Gottsched die fanatische Feindschaft gegen die Oper bezeichnend, die sich in geradezu komischer Wut äußert. Er wirft ihr vor, daß sie nicht auf Erregung des Schreckens und Mitleidens, nicht auf die Verlachung menschlicher Thorheiten sehe, sondern die phantastische Romanliebe allein herrschen lasse; ferner, daß sie die Einheit von Zeit und Ort aus den Augen setze; daß die Schreibart hoch-

trabend und ausschweifend sei; daß die Charaktere schlecht gezeichnet und immer die gleichen seien, nämlich lauter untreue Seelen, seufzende Buhler, unerbittliche Schönen und dergleichen. Er faßt sein Urteil in die Worte zusammen, „sie seie das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden.„ Er betont in der weiteren Ausführung eben ihre angeblichen groben Verstöße gegen die Natur und die Wahrscheinlichkeit des täglichen Lebens. Das Widernatürlichste und Entsetzlichste daran ist ihm der Gesang und die Musikbegleitung. Die Personen sprechen nicht, wie es die Natur ihrer Kehle, die Art der Gemütsbewegung und der Gegenstand verlangt, sondern sie dehnen, erheben und vertiefen ihre Töne nach den Phantasien eines anderen; sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten, sie seufzen und klagen nach dem Takt, und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch, ruft er aus, das Urbild dieser Nachahmung? wo die Natur, mit der diese Fabeln eine Ähnlichkeit haben? Er kennt wohl die Ansicht, die in der Oper die höchste Leistung der Kunst sieht, weil sie die Schönheiten der Poesie mit denen der Musik und der Dekoration vereinigen. Aber er selbst sieht hierin nur einen Sinnenkitzel; sie ist ihm eben deswegen eine Beförderin der Wollust und eine Verderberin guter Sitten. Diese demoralisierende Wirkung der Oper malt er dann in den grellsten Farben aus. Sein endgültiges Urteil über ihre Wirkung ist: „sie ist ein bloßes Sinnenwerk, der Verstand und das Herz bekommt nichts davon; nur die Augen werden geblendet, nur das Gehör wird gekitzelt und betäubt; die Vernunft muß man zu Hause lassen, damit sie nicht durch ihr Urteil die ganze Lust unterbricht". — Wie man auch über die damaligen Opern und Operaufführungen urteilen mag, die prinzipielle Feindschaft gegen die Verbindung von Poesie und Musik, die Betonung der Unwahrscheinlichkeit, daß Menschen ihre Gedanken und Gesinnungen singend vortragen, zeugt jedenfalls ebensosehr wie seine Auffassung des Epos und der Tragödie für seinen völligen Mangel an jeglichem Kunstsinn.

In den sechs letzten Kapiteln des ersten Teils handelt Gottsched von dem poetischen Stil. Die Rücksicht auf den Raum verlangt und die Unbedeutendheit des Inhalts gestattet, daß wir uns hier ganz kurz fassen. Kapitel 7 handelt von den poetischen Wörtern. Der Dichter muß sich im ganzen an die üblichen Wörter halten, doch die edleren den gemeinen vorziehen; er wird demnach nicht sagen: „der Kopf thut mir weh", sondern „mich schmerzt das Haupt". Veraltete Wörter sind nur in den seltensten Fällen zu verwenden und nur, wo die heutige Sprache

kein entsprechendes besitzt. Fremde Wörter sind gänzlich zu verwerfen. Die Bildung neuer Wörter ist möglichst zu vermeiden. Unsre Sprache ist an sich schon reich genug, ja wir könnten anderen Völkern eine Menge der besten Ausdrücke abtreten, ohne irgend Mangel zu leiden. Die Begierde, unsere Sprache zu bereichern, macht ein Gedicht oft unverständlich und rauh. Wir haben auf diese für Gottsched so charakteristische Auffassung vom Leben der Sprache schon früher hingewiesen. Ganz freilich will er solche Versuche dem Dichter nicht verbieten; dies hieße, seinem Pegasus die Flügel gar zu kurz schneiden. Als solche erlaubte kühne Neubildungen führt er an: furchtlos, Flügelroß, Ehrendienst, verweint u. a. Eine besondere Zierde der poetischen Sprache sind nach ihm die Beiwörter. Der Dichter darf auch solche verwenden, die die allbekannte Eigenschaft eines Dings bezeichnen wie „heiße" Glut. Nur dürfen es nicht müßige sein und ein Hauptwort soll nicht mehr als ein Beiwort erhalten. Auserlesene und sinnreiche Beiwörter geben einer Stelle einen ganz besonderen Geist und Nachdruck. Solche malende und geistreiche Epitheta sind ja der eigentliche Schmuck der gehalt- und empfindungsarmen Gelehrtendichtung. — Kapitel 8 handelt von den verblümten d. h. bildlichen Redensarten. Durch sie, meint er, unterscheidet sich der poetische Stil am meisten von dem mageren prosaischen. Gottsched giebt nun eine Aufzählung der verschiedenen Tropen, wie dies in den damaligen Rhetoriken üblich war. — Kapitel 9 handelt von den poetischen Perioden. Eine solche muß kurz sein, so daß man sie in einem Atem aussprechen kann. Noch wichtiger ist, daß der Dichter die übliche Wortstellung der Prosa beibehält, daß er die Hülfszeitwörter „sein" und „haben" nicht wegläßt. Doch bildet die Inversion unter Umständen, wofern nur die Deutlichkeit nicht darunter leidet, eine besondere Zierde der poetischen Sprache; sie ist aber nur gestattet, wenn dadurch ein besonderer Nachdruck oder eine neue Schönheit entsteht. — In Kapitel 10 „Von den Figuren" giebt er die in der Rhetorik übliche Aufzählung derselben. — Kapitel 11 handelt von der poetischen Schreibart. Wer poetisch schreiben will, muß poetischen Geist haben; dieser besteht in Witz und Scharfsinnigkeit. Unterarten derselben sind: 1) die natürliche und niedrige; 2) die sinnreiche, hohe, scharfsinnige oder geistreiche; 3) die pathetische, feurige, affektuöse oder heftige Schreibart. Das konfuse Zusammenwerfen der verschiedenartigsten Begriffe kennzeichnet diese Einteilung hinreichend, so daß wir nicht näher darauf einzugehen brauchen. Schon Heinecke hat in seiner Longinübersetzung Gottsched deshalb angegriffen. — Kapitel 12 handelt von dem Wohlklang, den verschiedenen Silbenmaßen und den Reimen. Was er über den Rhythmus giebt, ist entlehnt

oder albern. Von Metren gestattet er Jamben und Trochäen, auch noch Daktylen und Anapäste. Bezeichnend ist, daß er den Hexameter empfiehlt und zwar den ungereimten. Er hofft, daß einmal ein glücklicher Kopf auf den Gedanken kommen werde, ein Gedicht in solch reimlosen Versen zu schreiben[1]. Im ganzen drückt er sich über die Reimfrage sehr diplomatisch aus. Wenn er ungehindert fließe, gewähre er dem Gehör ebenso viel Vergnügen als Metrum und Rhythmus; aber reimlose Verse haben den Vorzug, daß man mehr auf das innere Wesen und die Sachen in einem Gedichte sehe. Ein verständiger Poet, meint er ferner, sehe die Reime als einen Überrest der barbarischen Scythen, Gothen und Kelten an, und reime in seinen Gedichten so wenig als möglich[2]. Besonders wünschenswert seien reimlose Verse für die Tragödie und die Komödie; hier seien sie viel natürlicher als die Reime. Hierin haben die heutigen Engländer einen Vorzug vor den Franzosen[2]. Bezeichnend ist für Gottsched auch die Entscheidung einer bekannten Streitfrage dahin, daß der Schluß des Satzes mit dem des Verses zusammenzufallen habe; ja er verlangt sogar, daß die Cäsur einen Satzabschnitt bezeichne. In den strophischen Gedichten muß natürlich der Satz mit der Strophe schließen. Im ganzen zeigt sich so auch in der Lehre vom poetischen Stil der nüchterne, auf platte Verständigkeit haltende, echter Poesie abholde Sinn des Mannes.

---

[1] So schon in der ersten Auflage.

[2] So in allen 4 Auflagen; er beruft sich hiefür auf Temple und Shaftesbury, die somit hierin seine Quellen sind.

Fünftes Kapitel.

Die kritische Thätigkeit Gottscheds. Die Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit; Programm und allgemeiner Charakter der Zeitschrift. Verhältnis zur antiken Litteratur; Homer und Aristoteles. Verhältnis zu den Franzosen. Corneille; die Cidkritik; Moliere und Destouches; die Theoretiker. Verhältnis zu den Engländern; Milton und Shakespeare; Absagebrief an den Spectator. Verhältnis zur deutschen Litteratur seit Opitz. Die Hofdichter. Neukirch. Die Hamburger Brockes und Hagedorn. Die Schlesier; Günther. Höhepunkt seiner kritischen Autorität. Wendepunkt: Bruch mit der deutschen Gesellschaft; die Schweizer Konkurrenzschriften in Sicht. Seitheriges Verhältnis zu den Zürichern und zu Haller.

Nachdem wir Gottscheds Theorie der Dichtkunst dargestellt, gilt es noch sein Verhältnis zu der gleichzeitigen deutschen wie zu der antiken und der französischen und englischen Litteratur zu untersuchen. Neben der Kritischen Dichtkunst bilden die Hauptquelle hiefür „die Beiträge zur kritischen Historie ꝛc.“, daneben auch seine späteren Zeitschriften, wie die seiner Anhänger und Gegner.

Gottsched erkannte frühzeitig, welch große Wichtigkeit der Besitz einer eigenen Zeitschrift für die Geltendmachung persönlichen Ansehens und Einflusses und noch mehr für die Bildung einer Schule habe. Daher gründet er 1732 mit Lotter eine neue Zeitschrift unter dem Titel: Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft in Leipzig. Sie hielt sich 12 Jahre lang bis 1744 und erschien in 32 Stücken oder 8 Bänden. Während er die Tadlerinnen und den Biedermann fast allein geschrieben hatte, sollte die neue Zeitschrift das Organ der von ihm umgestalteten und diktatorisch geleiteten deutschen Gesellschaft werden. Neben Gottsched und Lotter sind die Hauptmitarbeiter wirkliche oder ehemalige Mitglieder jener Gesellschaft; auswärtige Mitarbeiter, wie

Bodmer, werden in die Gesellschaft aufgenommen. Ein Mitgliederverzeichnis bis zum Jahr 1737 findet sich in der Vorrede zum fünften Band. Als der Bruch mit der deutschen Gesellschaft eingetreten war, änderte er den Titel in: „herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur" und spricht sich hierüber in der Vorrede zu Band VI Stück 21 näher aus.

In dem Vorwort an den geneigten Leser giebt Gottsched ein ausführliches Programm. Zweck ist, die Aufnahme der deutschen Litteratur und die Läuterung des Geschmacks zu beförderen. Wir sind hierin, sagt er, hinter den Italienern, Franzosen, Holländern und Engländern zurück geblieben. In Deutschland hat der unsterbliche Opitz in Sprache und Poesie einem besseren Geschmack die Bahn gebrochen. Aber selbst heute, da Opitz seit hundert Jahren tot ist, sind wir mit der schwierigen Aufgabe der Ausbesserung des Geschmacks kaum bis auf die Hälfte gekommen. Die Anzahl schöner Schriften in unserer Muttersprache ist noch sehr klein; die Meisterstücke unserer Poeten erstrecken sich nur erst auf die kleineren Gattungen der Gedichte und selbst hier sind die regelmäßigen und untadeligen noch nicht häufig. Auch in der Beredsamkeit und den übrigen Wissenschaften stehen wir hinter unsren Nachbarn zurück. Eine historisch kritische Monatschrift schien den Verfassern der geeignetste Weg für ihr Vorhaben. Man wird so die Fortschritte wie die noch vorhandenen Mängel unserer Landsleute als in einem kurzen Inbegriff beisammen sehen. Es sollen nicht nur, wie in den anderen Monatschriften, Auszüge aus alten und neuen Büchern gemacht, sondern daneben auch eigene Abhandlungen von allerlei in die deutsche Litteratur, Kritik, Dichtkunst und Beredsamkeit einschlägigen Gegenständen geliefert werden. Wir haben also an Stelle der moralischen Wochenschriften, die sich nur gelegentlich mit Litteratur beschäftigten, eine rein litterarische Monatschrift. Die Besprechung gilt mehr älteren Schriften, deutschen wie auswärtigen. Neuere Erscheinungen werden erst von Stück 10 an (1734) unter dem Titel: „Verzeichnis einiger neuen Schriften" im Anhang eines Stückes in der Form eines ganz kurzen Referates besprochen. Erst nach dem Ausbruch des Streits mit den Zürichern tritt die Tageslitteratur, doch nur so weit sie in die neue Fehde einschlägt, in den Vordergrund. Einen überaus breiten Raum nehmen die Artikel über die sprachlichen Denkmäler von Ulfilas bis zur neuesten Güntherausgabe ein. Nicht allein ältere deutsche Schriften, wie sie seit der Zeit der Humanisten veröffentlicht wurden, sondern auch germanische im weiteren Sinne, angelsächsische und altnordische, werden besprochen. Es ist dies die beste und heute noch interessante Partie

des Buches. Mit Überraschung sieht man hier, mit welchem Fleiß und Eifer seit den Zeiten der Humanisten auf diesem Gebiet der altgermanischen Litteratur nicht allein in den bekannten größeren Textausgaben und Glossarien, sondern noch mehr in zahllosen, längstverschollenen Dissertationen gearbeitet worden ist. Gottsched nimmt bei diesen Referaten keine selbständige Stellung ein. Er ist auch hier nur Polyhistor, dem ein wirkliches Verständnis der betreffenden Litteratur abgeht, wenn er auch den Sachverständigen zu spielen liebt. Der wissenschaftliche Ertrag dieser Artikel ist überhaupt auch für die damalige Zeit ein äußerst geringer. Der einzige wertvolle selbständige Artikel, worin die Anlegung von Idiotiken zum bessern Verständnis der ältern deutschen Litteratur empfohlen wird, Stück 18, 5, stammt wohl von Bodmer. Näher auf diese Partie einzugehen, liegt außerhalb unserer Aufgabe.

Ebenfalls einen großen Raum nehmen die Artikel über deutsche Sprache, über alte und neue Grammatik, Lexikologie, Etymologie und Orthographie ein. Sie stehen auf dem Niveau seiner deutschen Sprachkunst und bezeichnen keinerlei Fortschritt auf diesem Gebiete. — Die Abhandlungen, welche in die Theorie der Dichtkunst einschlagen, haben wir schon früher verwendet.

Vom klassischen Altertum hat Gottsched nur eine sehr dürftige und oberflächliche Kenntnis; sie geht auch bei den Lateinern über die Schullektüre nicht hinaus. Gebrauch für seine Theorie oder seine Kritik macht er auch von ihnen nicht. Während sonst die Benützung von Horaz, Cicero, Quintilian, Plinius auf diesem Gebiete allgemein üblich war, beruft sich Gottsched nur dann und wann bei Nebensachen auf Horaz ars poëtica. Den Griechen steht er vollends fremd gegenüber, da er keinen griechischen Schriftsteller im Original zu lesen vermochte. Von besonderem Interesse ist für uns natürlich seine Stellung zu Homer und Aristoteles.

Gottsched zeigt schon in den Tadlerinnen eine oberflächliche Kenntnis der querelle des anciens et des modernes. In der Kritischen Dichtkunst entnimmt er den Modernen die läppischen Angriffe auf Homer, daneben Fenelon einige Gegenbemerkungen und Fontenelle seine Urteile über Virgil und Theokrit als Eklogendichter. Außerdem übersetzt er Fontenelles Abhandlungen über die Alten und begleitet sie mit Anmerkungen, in denen er Stellung in der prinzipiellen Streitfrage über die Alten nimmt. Er tritt der Behauptung Fontenelles, daß die Modernen, die als die späteren auf den Schultern der Alten stehen, auch in Kunst und Wissenschaft eine höhere Stelle einnehmen müssen, prinzipiell entgegen. Er leugnet die logische Richtigkeit dieses Schlusses.

Es komme hier mehr auf die von Klima und anderen materiellen Dingen unabhängige Begabung an. Einzelne hochbegabte Geister, wie Homer, Demosthenes, Virgil, Cicero, bringen manchmal in einem Jahrzehnt die Kunst auf eine solche Höhe, die sie später in tausend und mehr Jahren nicht wieder erreiche. Wenn die Modernen von ihrem Standpunkt aus ganz konsequent die Römer über die Griechen, Virgil über Homer stellen, weil sie die späteren sind, so verwirft Gottsched natürlich auch die Richtigkeit dieses Schlusses; doch stimmt er an anderer Stelle bei. Er räumt den Griechen den Vorrang ein, weil dies die herrschende Schulansicht der Zeit ist. Er schließt sich so in der prinzipiellen Frage den Vorkämpfern der Alten, besonders den beiden Dacier und Boileau, an. Die Griechen sind, sagt er in der Kritischen Dichtkunst, das gescheiteste Volk auf dem Erdboden gewesen, das sich zu allererst aus der finsteren Barbarei gerissen. Sie haben alle freien Künste und Wissenschaften nicht nur erfunden, sondern auch zur Vollkommenheit gebracht. Und wie so ihre Künstler mustergiltige Meisterwerke schufen, so entdeckten ihre Philosophen aus der genauen Betrachtung der letzteren die Regeln, auf denen die Schönheit beruht. Die Lateiner kommen erst in zweiter Linie. Sie haben ihren guten Geschmack erst von den Griechen bekommen und denselben nur kurze Zeit bewahrt. Wie er so die Griechen über die Lateiner stellt, so auch Homer der herrschenden Tradition folgend über Virgil; aber gerade hier zeigt sich sein völliger Mangel an eigenem Urteil, sein Schwanken zwischen der herrschenden Schulansicht und der Auffassung der Modernen. Seiner eigenen prosaisch nüchternen Natur folgend wiederholt er all die albernen Vorwürfe, von Perrault und Genossen (Krit. Dichtk. Kap. VI.): „Homer hat seine Götter viel viel ärger als die unvollkommensten Menschen geschildert. Sie sind wie Menschen geboren, verheirathen sich und vermehren ihre Geschlechter wie die Menschen. Sie sind all unsern Leidenschaften, Krankheiten, sogar dem Tod unterworfen. Sie werden verwundet, vergießen Blut und haben sogar einen Balbier nötig. Sie zanken sich, drohen einander Schläge und verspotten sich wie die kleinen Kinder. Es ist wahr, daß zu Homers Zeit die Lehre von Gott noch in dicken Finsternissen gesteckt hat. Aber so verächtlich hätte er die Gottheiten doch nicht abbilden sollen." Am schwersten aber wird Homer getadelt, daß er gegen die Wahrscheinlichkeit so grobe „Schnitzer" gemacht. „So läßt er seine Helden mitten im hitzigsten Gefecht zusammenkommen und halbe Stunden mit einander zanken, als wenn sie weder Spies noch Schwert in Händen hätten. Sie schimpfen einander aufs ärgste, ein jeder prahlt dem andern seine Abkunft, seine Waffen und Thaten vor; ja sie erzählen einander gar

die Geschlechtsregister ihrer Pferde, daß einem Leser Zeit und Weile darüber lang wird. Hier läuft alles wider die Natur menschlicher Affekten und Homer kann auf keine Weise gerettet werden." Ebenso tadelt Gottsched die Anrede Hektors an sein Pferd. — Noch unwahrscheinlicher findet er die Dreifüße oder Stühle, „die von selbst in die Versammlung der Götter spatzieren, die goldenen Bildsäulen, die nicht nur reden, sondern auch denken können. Am ärgsten ist der Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit bei dem Schild des Achilles: die Figuren darauf sind lebendig, denn sie rühren und bewegen sich, so daß man sich selbige wie Mücken vorstellen muß, die rund um den Schild schweben. Es sind zwo verschiedene Städte darauf zu sehen, die zwo verschiedene Sprachen reden und wo zween Redner sehr nachdrückliche und bewegliche Vorstellungen an das Volk thun. Wie ist es möglich all das auf einem Schilde auch durch eine göttliche Macht zuwege zu bringen?[1]" Über die griechische Tragödie liegt keine eingehende Äußerung von ihm vor. In den Beiträgen (St. V, 1.) findet sich nur der Gemeinplatz, Seneca gehe stets auf Stelzen und drücke die gewöhnlichsten Dinge so schwülstig aus, daß es alle Wahrheit und Natur übersteige; mit Recht nehme man die griechischen Tragiker mit ihrem edlen und ungekünstelten Ausdruck zum Muster. Aristoteles kennt er nur aus der kommentierten Übersetzung Daciers. Schon in der ersten Auflage der Dichtkunst bezieht er sich mehrfach auf ihn, greift aber nur Äußerlichkeiten heraus, während er die tieferen Partien übergeht, und auch das, was er giebt, zeugt von keinem richtigen Verständnis; so die Fassung des so wichtigen Begriffs der „Fabel" und noch mehr die Thatsache, daß er über die Lehre von den tragischen Affekten und der Katharsis mit ein paar nichtssagenden Worten hinweggeht. Er hat später bei der Ankündigung seiner deutschen Schaubühne versprochen, als Einleitung eine Übersetzung und Kommentar der Poetik des Aristoteles zu geben. Er hat es aus selbstverständlichen Gründen unterlassen. Auch das Verständnis des Aristoteles hat er somit in keiner Weise gefördert. Wie völlig ihm der Geist der griechischen Poesie verschlossen war, zeigt sich auch aus seiner Bemerkung, daß die Franzosen durch ihren Corneille, Racine und Moliere selbst den alten Griechen trotzen können (Krit. Dichtk. Kap. I). Longin, der damals so hochgeschätzte und vielbehandelte, hat ihm noch mehr Schwierigkeiten gemacht. In der Rezension von Heineckes Übersetzung gesteht er selbst, daß er nicht verstehe, was Longin meine und wünscht dringend, daß Bodmer seine

[1] Vergl. hiezu meine Abhandlung über Homer und Virgil von Scaliger bis Herder.

versprochene Abhandlung über das Wunderbare und Longin endlich erscheinen lassen möge. — Über die sonstigen griechischen und lateinischen Dichter finden sich nur ganz gelegentliche Äußerungen, die zudem nur kompilatorische Nebeneinanderstellung ganz verschiedenartiger Ansichten sind. So wenn er an Pindar in der Kritischen Dichtkunst seine Dunkelheit und grammatischen Schnitzer tadelt, und dann in den Beiträgen seinen unvergleichlichen selbst von keinem anderen Griechen erreichten Schwung rühmt.

Von weit größerer Wichtigkeit ist für uns die Frage nach seinem Verhältnis zur modernen, speziell der französischen und englischen Litteratur. Bekannt ist die Thatsache, daß er sich vorzugsweise an die Franzosen anschließt, ihnen wenigstens im Drama eine den Griechen ebenbürtige Stellung anweist und sich in der Theorie vorzugsweis an sie: Bossu, Hedelin, Boileau, Fontenelle hält, und auf der anderen Seite sich der von den Schweizern ausgehenden Einführung der Engländer entgegenstellt.

Als eigentliche und erste Muster stellt er die Alten auf. Die Franzosen kommen erst in zweiter Linie und auch hier nur im Drama und in den kleineren Dichtarten. In der Anmerkung zu seiner Übersetzung der ars poëtica sagt er etwas anders: „Was bei den Römern die Griechen waren, das sind für uns die Franzosen. Diese haben uns in allen Gattungen der Poesie die schönsten Muster gegeben und viele Diskurse, Kritiken und andere Anleitungen geschrieben, daraus wir uns manche Regel nehmen können. Aber die alten Griechen und Römer sind uns deswegen nicht verboten; denn ohne sie hätte uns Opitz nimmermehr eine so gute Bahn zu brechen vermocht." An zahlreichen Stellen seiner Schriften hat er sich über die französische Litteratur im allgemeinen, noch mehr über einzelne hervorragende Erscheinungen derselben ausgesprochen. Sehen wir seine kritischen Auslassungen näher an, so finden wir auch hier seine kompilatorische Art: er stellt Urteile aus den zwei entgegengesetzten Lagern einfach neben einander. Besonders grell tritt dies bei der klassischen französischen Tragödie hervor. Wir haben gesehen, wie er schon in der ersten Auflage der Kritischen Dichtkunst das französische Drama dem griechischen gleichstellt, und ebenso wie er und seine Genossen in ihrer eigenen dramatischen Produktion sich sklavisch an die Franzosen halten. Und doch schreibt er getrost die Urteile der Gegenpartei in und außerhalb Frankreichs nach. Mit den Italienern Conti und Riccoboni und dem Franzosen Fenelon findet er, daß die französische Tragödie, ähnlich wie die Senekas, an Schwulst leide. Mit Conti tadelt er, daß die Franzosen in ihrer Tragödie das Erhabene und die Bewunderung statt des Schreckens und Mitleidens

suchen (Beitr. XV, 8). Wir dürfen natürlich hier so wenig wie in der oben mitgeteilten Stelle aus Le Clerc über die Reinigung der Leidenschaften ein eigenes Urteil annehmen: er schreibt eben nach, was er gerade liest. — Gegen die Liebesepisoden wiederholt er die bekannten Einwendungen. Statt aber sich an die treffliche Besprechung dieses Punktes bei Dubos und Brumoy zu halten, beruft er sich auf Riccoboni und behauptet mit diesem, daß die französische „Trauerbühne" insgemein eine romanhafte, buhlerische, zuweilen ganz lasterhafte Liebe vorstelle und sie so als die älteste Tochter des Romans erscheine. Der tragische Dichter müsse die Liebe entweder ganz bei Seite lassen, oder nur eine tugendhafte, oder wenigstens erlaubte Liebe anbringen. Die Liebe der Ximene ist ihm ein moralischer Greuel. Sein tragisches Liebesideal ist Paetus und Arria und die Panthea (letztere von seiner Gattin)[1]. Schon bei den Zeitgenossen hatten die groben Verstöße der französischen Romanschriftsteller wie Tragiker gegen das historische Kolorit vielfachen Anstoß erregt. Bei uns widmete J. E. Schlegel diesem Punkte eine eigene kleine Abhandlung: „Demokritus ein Todtengespräch", worin er an dem gleichnamigen Stücke Regnards das Ungereimte einer solchen Behandlung historischer Personen und Verhältnisse verspottet. Gottsched schreibt nun Schlegel einfach aus, natürlich ohne ihn zu nennen.

Für die kompilatorische Art, wie Gottsched arbeitet, bietet sein Urteil über Corneille, zumal über dessen Cid, ein klassisches Beispiel. Corneille ist ihm der größte tragische Dichter, den Frankreich hervorgebracht. „Der Cid ist dasjenige Stück, das vor 100 Jahren zuerst die tragische Bühne in Frankreich berühmt gemacht hat. Es ist mit unglaublichem Beifall aufgenommen worden, so daß weder des großen Kardinals Richelieu Verdruß, noch die scharfe Beurteilung des Herrn Scudery, noch auch die kritische Untersuchung der ganzen französischen Akademie etwas dawider vermocht haben. Man hat deswegen allemal dafür gehalten, daß dies eines der bessern Stücke des Corneille sei[2]." Und nun vergleiche man damit die etwas frühere Kritik des Cid in den Beiträgen XIV, 6 (vom Jahr 1736), auf die wir schon früher hingewiesen. Hier wiederholt er mit lächerlicher Wichtigthuerei alle Vorwürfe Scuderys wegen grober Verstöße gegen die drei Einheiten wie gegen die Wohlanständigkeit. Er findet es unpassend, daß die Großen, wie Diego und andere, ihre Gedanken so offenherzig aussprechen, wie gemeine Leute thun; daß Roderich mit dem bloßen Degen

[1] Vorrede zur deutschen Schaubühne, Band V.
[2] Vorrede zur deutschen Schaubühne, Band I.

in das Zimmer der Ximene tritt. Ganz besonders anstößig ist ihm die Ohrfeige: man möchte fragen, ob sie bei Hofe wohl ein Glas Wein zu viel getrunken hatten. Scheinbar tiefer geht der Vorwurf, daß die Lösung des Knotens nicht durch die natürliche Entwicklung der Handlung, sondern rein äußerlich durch einen Befehl des Königs vor sich gehe. Aber eben dieser Vorwurf selbst zeigt, wie Gottsched überall sich nur an die Oberfläche hält. Sein Endurteil geht dahin, daß nur der unwissende Pöbel sich durch den lebhaften Vortrag und die Schönheit der Handlung und die ausnehmenden Gedanken, was alles nur ein äußerlicher Glanz sei, habe täuschen lassen. Im stolzen Selbstgefühl dieser gewaltigen kritischen Heldenthat schließt er emphatisch mit den Worten: S o f ä l l t d e r R u h m C o r n e i l l e s g a n z d a h i n. — Man könnte sagen, jene spätere Stelle in der Vorrede zur Schaubühne sei das Zeichen einer gereifteren Kunsteinsicht, eine Art Palinodie. Bei Gottsched dürfen wir an etwas derartiges nicht denken; vielmehr mit Sicherheit annehmen, daß er in beiden Fällen einfach die Ansicht nachgeschrieben, die ihm gerade vorlag. Jedenfalls drückt die Cidkritik seine eigene Meinung weit mehr aus als jene spätere Bemerkung. Denn daß er auch später noch den alten Standpunkt festgehalten hat, ergiebt sich aus einer Bemerkung in derselben Vorrede über den Horace des Corneille. Auch „dieser gehört unter die besten Stücke des Dichters, ist aber auch nicht ganz ohne Fehler; denn die tragische Dichtkunst hat so viele Schwierigkeiten, daß es fast unmöglich ist, dem Tadel der Kunstrichter ganz zu entgehen, und dasjenige Trauerspiel ist das beste, welches die kleinsten Mängel hat."

Über Racine liegt keine eingehende Äußerung von ihm vor, wohl aber hat er sich vielfach über Moliere ausgesprochen. Er wiederholt übertreibend den bekannten Tadel Boileaus, Moliere habe sich in einigen seiner Stücke zu sehr zu dem niedrigen Geschmack des Publikums herabgelassen. In der Vorrede zu Band VI der deutschen Schaubühne stellt er Destouches und M. Gottsched an feiner Komik über Moliere. Dies sei kein Wunder, denn jener habe lange an dem englischen Hofe mit lauter vornehmen Leuten verkehrt, während Moliere mit einer Bande gemeiner Komödianten in ganz Frankreich herumgezogen sei. „Wer die Lebensart eines höheren Standes als des bürgerlichen nicht kennen gelernt und keine anderen Sitten gesehen, als die auf Schulen und Universitäten im Schwange gehen, der wird sich vergebens bemühen, die feine Art des Umgangs und Scherzes zu erreichen, die im Destouches herrscht." Seiner „treuen Gehülfin" nun schreibt er diese Eigenschaften zu, die er Moliere so unverfroren abspricht. Also die plumpe Hausfranzösin, das Testament, die ungleiche

Heirat der M. Gottsched, Stücke, deren ästhetische und sittliche Rohheit Lessing mit Recht hervorgehoben hat, werden als Muster feiner hofmännischer Komik den „Possenspielen" Molieres entgegengestellt. Nur der Misanthrop findet vor ihm Gnade.

Von den französischen Theoretikern hat er am meisten Bossu benützt. Seine Hauptautorität für das Drama war natürlich Hedelin, den er aber erst später kennen lernte und dem er neben Aristoteles die höchste Stelle in der Theorie der Dichtkunst zuerkennt. Hedelin, der französische Gottsched, der mit Corneille als Tragiker rivalisierte und sich gegenüber dem genialen Dichter als den pedantischen Vertreter der Regel ausspielte, war eben dadurch ganz der Mann nach dem Herzen Gottscheds. Dem Mr. Dacier verdankt er seine dürftige Kenntnis des Aristoteles. Von Boileau benützt er nur die Art poëtique. Von den Vertretern der Modernen entlehnt er von Perrault die Angriffe auf Homer; von Fontenelle hat er vieles übersetzt und außer der Abhandlung über die Ekloge noch manches andere benützt. Sehr hoch stellt er das schon von König benützte bekannte Werk von Rollin; eine Benützung desselben findet sich nicht. Brumoy führt er einmal an, Dubos ignoriert er geflissentlich.

Aus unsrer Darstellung ergiebt sich, daß die Auslassungen Gottscheds sich nur über einen sehr kleinen Teil der französischen Litteratur erstrecken und daß sie dem Inhalt nach geringwertig sind. Er berücksichtigt fast nur die Litteratur des 17. Jahrhunderts, und was er hier besonders über Corneille, giebt, ist das allbekannte, in Frankreich selbst längst überlebte Gerede. Sein Verdienst um die Einführung der französischen Litteratur in Deutschland ist demnach sehr niedrig anzuschlagen.

Noch schlimmer steht es mit seiner Stellung zur englischen Litteratur. Zwar hat er sich früh auch hier etwas umgesehen; aber im Grund genommen sind ihm doch die Engländer von Anfang an unsympathisch; eine Litteratur, deren Stärke eben das Originelle, Eigenartige ist, hat er nach dem denkbar unrichtigsten Maßstabe, dem der falschen konventionellen Regel gemessen. Anfangs scheute er sich, seine Meinung offen heraus zu sagen; später aber, als der Bruch mit Bodmer eingetreten war, und er in den Engländern die Schweizer mitzutreffen gedachte, rückt er mit seiner Herzensmeinung offen heraus. Interessant ist es, seine steigende Feindseligkeit gegen die Engländer in seinem Urteil über Milton nachzuweisen. In der ersten Auflage der Kritischen Dichtkunst stellt er ihn neben Tasso als echten epischen Dichter Postel und Pietsch gegenüber. Im Kapitel über das Epos findet er zwar, daß er die Regeln über das Epos nicht recht beobachtet, aber

doch die Hochachtung seiner ganzen Nation erlangt habe. Seine wirkliche Herzensmeinung spricht er in Kapitel 4 aus. Er gesteht, daß Milton große Fähigkeit gezeigt, aber sich nicht aller Fehler enthalten habe. Er tadelt besonders die Schilderung der Teufelwelt als gegen die Wahrscheinlichkeit verstoßend und ebenso die vielfachen Anachronismen in seiner Mythologie. In den Beiträgen (Stück I, 4) sagt er, daß Milton durch die Bemühungen von Roscommon und Addison nach langer Vergessenheit wieder aus dem Staube hervorgezogen und das verlorene Paradies neben Ilias und Odyssee gestellt worden sei. Viele haben es getadelt, daß er eine so abscheuliche That, wie die Verführung des Menschen, zum Gegenstand seiner Dichtung gewählt; der Satan sei sein Held und die besungene Heldenthat die Rache Satans an Gott. Er hätte besser gethan, den Fall Satans zu seinem Stoff zu wählen und seiner reichen Einbildungskraft wäre dieses eben so leicht gewesen. Als dann die Bodmersche Übersetzung erschien, spricht er sich wieder und zwar diesmal mit größerer Zurückhaltung als früher über Milton selbst aus (Beitr. II, 9). Der große Poet, sagt er, verdient es auch bei uns übersetzt zu werden. Seine Abneigung gegen Milton deutet er hier nur an, indem er die Erwartung ausspricht, Bodmer werde in der versprochenen Abhandlung die Zensur, die man mit so großer Gründlichkeit über Milton gemacht, nicht außer Acht lassen. Ganz anders lautet sein Urteil über Milton wie über die Bodmersche Übersetzung nach dem Bruch mit den Schweizern. In der letzten Auflage der Kritischen Dichtkunst degradiert er dann Milton und Ariost zum Rang von Postels Wittekind und stellt ihnen Schönaich als wirklichen großen Epiker gegenüber. Die Zuspitzung seiner Feindschaft gegen Milton dürfen wir nicht einzig auf Rechnung seines Bruchs mit Bodmer setzen; wir haben vielmehr darin die zunehmende Versteifung in seiner Geschmacksbarbarei, in seinem Widerwillen gegen alles, was über die gemeine platte Verständigkeit hinausgeht, zu sehen. Dies zeigt sich besonders in seiner Stellung zu Shakespeare, den er erst später in der Übersetzung des J. Cäsar von Borck 1741 kennen lernte. Über ihn, der ja den englischen Nationalcharakter weit entschiedener repräsentiert als Milton, spricht er sich mit geradezu leidenschaftlicher Verachtung aus. Die Hauptstellen finden sich in den Kritischen Beiträgen. Die erste ist die Besprechung der Borckschen Übersetzung St. XXVII, 10. „Die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Komödianten, sagt er hier, ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln und die gesunde Vernunft als dieses Stück." Weit wichtiger ist die andere Stelle, die eingehende Besprechung des Spectatorartikels Nr. 592 (Beitr. St. XXIX, 8). Hier sagt er, der J. Cäsar, der noch

dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten werde, habe so viel Niederträchtiges an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen könne. Er werfe darin alles untereinander. Bald kommen die läppischsten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlingeln um sich schmeißen und tausend Possen machen; bald wiederum die größten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäften reden. Die Zeit ist so schön beobachtet, daß das Stück mit der Verschwörung gegen Cäsar beginnt und mit der pharsalischen (sic) Schlacht aufhört. Auch Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor denen Brutus eine recht kindische Angst hat, ungeachtet er sich kurz zuvor einen derben Rausch getrunken, um den Tod seiner Gattin Portia zu verschmerzen. Gottsched spitzt in diesem letzten Artikel sein Urteil über Shakespeare und den Spectatorartikel zu einem Verdammungsurteil über die ganze englische Litteratur, ja über den englischen Nationalcharakter zu[1]. So viel er auch englische Tragödien und Komödien gelesen, so finde sich doch kein einziges darunter, das den Titel eines regelmäßigen Stücks verdiene. Der Essex, die Queen Anne und tausend andre in der 16bändigen Sammlung des Englischen Theaters seien um kein Haar besser als der Julius Cäsar. Alles sei darin untereinander geworfen und wenn auch in einigen die Charaktere noch so ziemlich beobachtet seien, so bringe man doch auch solche widrige Charaktere auf die Schaubühne, daß nicht selten die Hauptperson des Trauerspiels mit den possierlichsten Kammermädchen und Dienern, ja wohl gar der Pöbel auf der Gasse mit fürstlichen Personen zusammentreffe. So hat denn Gottsched auch kein einziges echt englisches Stück in seine deutsche Schaubühne aufgenommen. Auch Addisons Cato verwirft er, weil er gegen die Einheit von Zeit und Ort verstoße, natürlich nur, um seinen Cato desto höher zu stellen. Am schlimmsten fällt sein Urteil über das englische Lustspiel aus. Dieses sündigt nicht bloß gegen alle theatralischen Regeln, sondern auch gegen alle Gesetze der Wohlanständigkeit, der Sittenlehre, der Menschlichkeit und Tugend. „Daß die englische Schaubühne, ruft er in seinem lächerlichen Pathos aus, die zwei Hauptlaster ihres Volks, die Grausamkeit und Geilheit, auf eine so unverschämte Art ernähren hilft, das ist etwas so abscheuliches, daß alle ehrliebenden Engländer erröten sollten, so oft sie an ihr Theater denken. Es ist fast kein Lustspiel, darin nicht so gut als im Trauerspiel Blut und Todschlag auf die Bühne kommt und darin nicht beide Geschlechter offenbar und mit den eckelhaftesten Ausdrücken

[1] Der Artikel ist zugleich wohl eine indirekte Polemik gegen die Besprechung der Borckschen J. Cäsar-Übersetzung von J. E. Schlegel in den Beitr. XXVIII.

von Dingen reden, die nur in ehrlosen und verbotenen Häusern statthaben sollten." Diese brüske Absage an den Spectator, das bornierte Verdammungsurteil über die englische Bühne und den englischen Nationalcharakter ist mit das wichtigste Dokument für die Beurteilung Gottscheds und seiner Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Litteratur.

Gottsched hat von 1726—1729 die klassische französische Litteratur, Poesie wie Theorie, in ziemlich bescheidenem Umfang mit schlechter Auswahl und geringem Verständnis durchgelesen und eben damit seine ästhetische Ansicht für immer fixiert. Denn über den Standpunkt von 1729 ist er nie hinausgekommen. Von den Engländern hat er eben damals den Guardian, Spectator, Locke über die Erziehung, vielleicht auch Shaftesbury kennen gelernt und benützt. Aber schon früh sieht er die Engländer wie die Alten nur durch die Brille der Franzosen: über Milton wiederholt er nur die Urteile von Voltaire und Magny; über die englische Bühne giebt er die übliche verkehrte Ansicht der Franzosen. Im Verlauf der Zeit versteift er sich in seinem Haß gegen die Engländer in demselben Maße, als er sich immer mehr auf den Standpunkt der bloßen konventionellen Regelmäßigkeit festrennt. Den klassischen Abschluß dieser Entwicklung bildet eben die von uns oben wiedergegebene Kritik des Spectatorartikels, der eine feierliche und förmliche Absage an Addison und die Engländer überhaupt ist. Während die Schweizer, der junge J. E. Schlegel, der junge Lessing richtig erkannten, daß unsere ganze Geistesart uns mehr auf die stammverwandten Engländer hinweise, hat Gottsched, obwohl auch ihm einmal etwas Ähnliches aufdämmerte, immer mehr gerade die schwache Seite der Franzosen, ihre Richtung auf Regelmäßigkeit und klare Verständlichkeit in ausschließlicher und übertreibender Weise festgehalten, die Stärke der Franzosen, ihren feinen Geschmack, ihre leichte Eleganz in schwerfälligen Schulpedantismus verkehrt und ist der englischen Litteratur mit ihrer Richtung auf Originalität und Naturwahrheit mit steigender Feindseligkeit entgegengetreten. Ein wirkliches Verdienst kommt somit den Schweizern, dem jungen J. E. Schlegel und später dann dem Berliner Kreise zu, die zuerst durch Einführung von Milton, dann von Shakespeare und Richardsohn einen ganz anderen befruchtenden Strom in unsere Litteratur geleitet haben, als die Franzosen, vollends in der geistlosen Auffassung Gottscheds, für sie bieten konnten.

Von ganz besonderer Wichtigkeit für uns ist natürlich seine Stellung zur deutschen Litteratur. Wir beschränken uns auf das, was er über die Periode von Opitz bis zu seiner eigenen Zeit giebt. Die Anfänge seiner Kritik, wie sie in den Tadlerinnen vorliegen, haben

wir schon früher dargestellt und gezeigt, wie er von dem in Königsberg nach seiner eigenen Aussage herrschenden Lohensteinschen Geschmack erst unter dem Einfluß der Diskurse sich frei gemacht hat.

In Opitz sieht er mit Bodmer nicht nur den Begründer der neuen deutschen Kunstpoesie, sondern zugleich deren vollendetsten Vertreter. Seine Urteile über ihn an verschiedenen Stellen gehen freilich ziemlich weit auseinander. In der Kritischen Dichtkunst stellt er ihn neben, ja in gewisser Hinsicht über Homer. In den Beiträgen (III, 1) wiederholt er mit Beistimmung das Urteil von Leibnitz, der Opitz dem Virgil gleichstellt und ihn als vollgültigen Sprachschöpfer bezeichnet. An einer anderen Stelle der Beiträge[1] bemerkt er dagegen richtig, Opitz könne wohl mit Horaz verglichen werden, nicht aber mit Pindar, dessen erhabenes feuriges Wesen selbst kein anderer griechischer Dichter erreicht habe. Mit Homer und Virgil vollends könne man ihn gar nicht zusammenstellen, da er sich an diese große Art von Gedichten nie gemacht habe. Nach Opitz war, wie er sagt, die Herrschaft des Marinismus auch über Deutschland eingebrochen. Über dessen Hauptvertreter Hoffmannswaldau und Lohenstein spricht er sich später in der gleichen Weise wie in den Tadlerinnen aus. Ja er scheut sich nicht gegen sein eigen Fleisch zu wüten. Dies zeigt sich besonders auffallend in dem Verhalten zu seinem Lehrer Pietsch, dessen Gedichte er 1726 herausgegeben und mit der Abhandlung von Le Clerc begleitet hatte. Bei der Besprechung der zweiten von Bock besorgten Auflage rühmt er Pietsch als den größten deutschen Dichter des Jahrhunderts. Aber wie wenig Ernst es ihm mit diesem Lob ist, geht aus seiner Polemik gegen Bock hervor, dem er vorwirft, einmal daß er jede Kritik von Pietsch zurückweise, sodann, daß er sich als eifrigen Verteidiger des Lohensteinschen Schwulstes zeige. Seine wirkliche Ansicht und Absicht ergiebt sich deutlicher aus seiner Anzeige von Bocks zwei Dissertationes de pulcritudine carminum (Beitr. X, 4). Hier fordert er Bock am Schlusse auf, er möge seine Landsleute von dem hochtrabenden, schwulstigen Lohensteinschen Wesen abbringen, das bei ihnen noch herrsche und sie zu der vernünftigen Einfalt und Schönheit der Natur zurückführen. Leider werfe Bock die Regeln und Exempel der Alten unter den poetischen Unrat und meine, ihre Hochschätzung beruhe nur auf einem Vorurteil für das Altertum. Diese Polemik ist höchst interessant; sie gilt weniger Bock als vielmehr Pietsch. Die Polemik gegen die Unterschätzung der Alten trifft aber Gottsched selbst, denn sie kann nur auf die Abhandlung Le Clercs gehen, die Gottsched der ersten Auflage vorgedruckt,

[1] XXVII, 10. Anzeige von Lindners Biographie von Opitz.

Bock aber bei der zweiten weggelassen hatte. Die eigentliche Absicht Gottscheds war, den Einfluß von Pietsch und Bock in Königsberg zu verdrängen, um selbst dort festen Fuß fassen zu können. Glimpflicher verfährt er, wie auch Bodmer, mit Weise, dem Antipoden dieser Richtung. Er rühmt an verschiedenen Stellen seinen Witz, seine guten Einfälle und seine Natürlichkeit, findet aber, daß seine Stücke gröblich gegen die theatralischen Regeln verstoßen und daß er in dem Bestreben den hochtrabenden Stil zu vermeiden in den gemein prosaischen Ausdruck verfallen sei, so daß seine Gedichte zuletzt nichts als abgezählte Prosa geworden. Gryphius weist er, ähnlich wie die Schweizer, seine Stelle zwischen dem Lohensteinschen Schwulst und Weises platter Natürlichkeit an. — Im ganzen sieht Gottsched auf diese seine früheren Vorgänger im Kunstdrama wegen ihrer Unregelmäßigkeit mit großer Geringschätzung herab. Ebenso gering taxiert er die seitherigen Leistungen im Epos. Der Habsburgische Ottobert ist nur ein versifizierter Roman. Auch Postels Wittekind ist kein echtes Epos und nicht original. Eben so wenig der Sieg Karls VI. von Pietsch; letzterer hätte wohl die Fähigkeit dazu gehabt ein solches zu verfertigen, aber er hat die Regeln des Epos nicht gekannt. — In seinem Urteil über die früheren Leistungen im Drama und Epos schließt er sich so an Bodmer an, nur daß er die Verstöße gegen die Regelmäßigkeit stärker betont. Die Aera eines wirklichen nationalen Dramas datiert er von sich, die eines wirklichen Epos von seinem Klienten Schönaich.

Wertvoller ist für uns seine Stellung zur gleichzeitigen Litteratur. Leider ist hier sein Urteil rein von persönlichen Rücksichten geleitet, mehr für seinen Charakter, als für seine kritische Einsicht bezeichnend. Er besitzt das Talent, sobald die Freundschaft in Feindschaft umgeschlagen, das plumpeste Lob in den hämischsten Tadel zu verkehren, wie seine Urteile über König, Besser, Bodmer, Haller und andere zeigen. Er vermied es möglichst, sich über lebende Schriftsteller auszusprechen. In der Kritischen Dichtkunst schließt er deshalb anfangs Beispiele aus solchen prinzipiell aus. In den Beiträgen weist er den neuen Erscheinungen ein ganz bescheidenes Plätzchen am Schluß eines Stückes an. In der Anzeige von Bodmers Abhandlung über das Wunderbare sagt er, es sei stets sein Grundsatz gewesen, lebende Schriftsteller glimpflich zu behandeln. Indes, wie er die Parteigenossen oder da, wo er einen einflußreichen Skribenten gewinnen will, unmäßig lobt, so weiß er auch die Gegner in eben so leidenschaftlicher wie hämischer Weise herunter zu machen, oder noch lieber herunter machen zu lassen, wie sein Verfahren gegen König, die Schweizer, Pyra, Baumgarten-Meier, und ganz besonders gegen Haller und Klopstock zeigt.

Im ganzen charakterisiert er den Stand der deutschen Litteratur seiner Zeit nicht unrichtig. Wir sind, sagt er, besonders in den großen Gattungen der Poesie gegen andere Nationen zurückgeblieben. Er zitiert mit Zustimmung das Urteil von Christ, die deutsche Poesie stehe noch in ihrer Kindheit; die Dichter verstehen es noch nicht Einfalt mit dem rechten Gewicht und Adel des Ausdrucks zu verbinden. Doch konstatiert er mit Befriedigung, daß neuerer Zeit eine wesentliche Besserung eingetreten sei. Er meint natürlich die Aera Gottsched, denn daß ihm das erste und eigentliche Verdienst zukomme, deutet er oft genug an, und läßt es sich noch öfter durch seine Anhänger vorsagen.

Indem wir auf seine Stellung zur gleichzeitigen deutschen Litteratur näher eingehen, rechnen wir hierzu des Zusammenhanges wegen auch Canitz, Amthor, Günther, Neukirch, Heräus. Von den Hofdichtern stellt er mit den Schweizern Canitz am höchsten. Er rühmt ihn wiederholt wegen seiner natürlichen, mäßig geschmückten Schreibart, stellt seine poetischen Briefe neben, ja über die besten lateinischen und französischen, lobt an seinen Satiren die Reinheit und Artigkeit und entnimmt ihnen vielfach Proben für seine Kritische Dichtkunst. — Auch Heräus rühmt er mehrfach wegen der „vernünftigen Hoheit seiner Schreibart“. Wie sehr sein Urteil durch persönliche Rücksichten bedingt war, zeigt besonders sein Verhalten gegen Besser und König. Anfangs, so lange er durch sie empor zu kommen hoffte, schmeichelte er ihnen auf die niedrigste Weise. Wir haben gesehen, wie er König als den deutschen Moliere feierte; später, als der Bruch mit ihm eingetreten war, führte er in der Kritischen Dichtkunst nur Proben „pöbelhafter Gemeinheit“ aus seinen Gedichten an. — Ähnlich behandelt er Besser. Anfangs stellt er ihn mit den Schweizern neben Canitz, später tadelt er das von den Schweizern so hochgestellte Trauergedicht auf seine Kühlweinin sehr streng. „Besser, meint er, habe als ein künstlicher Poet, nicht als ein trostloser Wittwer geweint.“ An anderen Stellen wirft er ihm eben so richtig die niedrige prosaische Haltung vor; seine Poesie sei wie die Weises oft nichts als eine abgezählte Prosa. Dieses Urteil ist an sich vollkommen richtig, aber nicht gegenüber seiner Schätzung von Heräus, Amthor und Neukirch. Amthor, den die Schweizer zu den Lohensteinern rechnen, führt Gottsched als Muster einer echt poetischen d. h. „richtigen und zierlichen, weder niederträchtigen noch prächtigen Schreibart“ an. — Am meisten weicht er von den Schweizern in seinem Urteil über Neukirch ab. Wir haben oben gesehen, wie er in den Tadlerinnen das Verdammungsurteil Bodmers mit schwerem Herzen hinnimmt. Später im Vollbewußtsein seiner litterarischen Autorität gewinnt er den Mut, sich wieder zu dieser seiner

Jugendliebe zu bekennen und wird nun nicht müde sein Lob zu singen. Huldigt er anfangs auch dem herrschenden Lohensteinschen Geschmack, meint er, so sind seine späteren Gedichte rein, wohlfließend, voll vernünftiger und edler Gedanken. Er hat die Natur zur Führerin genommen und allen alten Künsten gute Nacht gegeben. Besonders rühmt er auch seine Satiren, und seine Telemachbearbeitung nimmt er gegen die herbe Kritik Bodmers energisch in Schutz.

Interessant ist sein Verhältnis zu den Hamburgern. Hamburg nahm eine eigene selbständige Stellung in der deutschen Litteratur ein, die wohl berücksichtigt werden mußte. Hier war der Hauptsitz der Gottsched so verhaßten Oper und Operndichter; hier hatte Warnecke zuerst den Kampf gegen den Lohensteinschen Geschmack begonnen; hier hatte später Brockes mit Lohensteinschem Schwulst platteste Detailmalerei verbunden und die seitdem in Deutschland so eifrig betriebene beschreibende Poesie eingeführt; hier hatte der weltmännisch gebildete, in der französischen wie in der englischen Poesie gleich bewanderte Hagedorn zum ersten mal einen Ton angeschlagen, der leichte Gefälligkeit ohne Geziertheit mit einer gewissen natürlichen Wärme paarte, und wußte persönlich geschmeidige Höflichkeit mit charakterfester Unabhängigkeit zu verbinden, so daß er die Aufnahme in die deutsche Gesellschaft ablehnte, aber sich auch der Versuche der Schweizer, ihn zu ihrer Partei herüberzuziehen, erwehrte und wußte sich so eine vornehme, selbständige Stellung außer und über den Parteien zu wahren. Der Kreis war bedeutend genug, um eifrig um ihn zu werben, aber er barg so verschiedenartige Richtungen, daß es selbst einem taktvolleren Manne schwer geworden wäre, hier mit Erfolg zu operieren. Gerade hier zeigt sich, wie sein Verhalten weit mehr von taktischen Rücksichten als von sachlichem Urteil geleitet ist. Auch hier trifft zunächst das Wort Heineckes zu, daß er an den unrechten gekommen. Denn er wendet sich nicht etwa an das anerkannte Haupt des dortigen Kreises, an den einflußreichen Brockes, sondern an das geistig unbedeutendste Glied desselben, Weichmann, in dem er den Hauptmitarbeiter des Patrioten vermutet. Er überhäuft ihn, wie wir gesehen, mit den plumpsten Schmeicheleien, während er sich gegen Brockes „Irdisches Vergnügen“ von anfang an kühl verhält, die bilderreiche Sprache desselben tadelt, und ihm besonders das Oxymoron „erbärmlich-schön“ sein Lebenlang nachgetragen hat. In den Beiträgen findet er mit Recht, daß die Gattung, in der Brockes arbeite, zu den niedrigsten gehöre[1]. In der Kritischen Dichtkunst übergeht er ihn mit Stillschweigen. Später, als der Bruch mit

[1] Beiträge Stück X, 4.

den Schweizern eingetreten war und letztere auch in Hamburg mit Erfolg warben, derart, daß das litterarische Hauptblatt der Stadt, der Hamburger Korrespondent, in das Lager der Schweizer übertrat, beging Gottsched den plumpen Mißgriff, daß er Brockes, den er für den allmächtigen Zensor in Hamburg hielt, die Pistole auf die Brust setzte, um ihn zu bewegen, gegen das Blatt einzuschreiten. Die Frau Professorin mußte dann nachträglich versuchen, die Taktlosigkeit ihres Gemahls zu redressieren. Hamburg war für ihn verloren. Auch um Hagedorns Gunst bewirbt er sich anfangs angelegentlichst. Seine anonym erschienenen „Versuche in poetischen Fabeln und Erzählungen (1738)" zeigt er gleichzeitig mit den „Neuen Fabeln und Erzählungen" von Stoppe an[1], mit den charakteristischen Worten: „Was Frankreich in seinem La Motte und seinem La Fontaine erst in vielen Jahren erlebt hat, das hat Deutschland in einer einzigen Messe bekommen." Wir haben schon früher erwähnt, daß er Hagedorn die Aufnahme in die deutsche Gesellschaft anbot, dieser aber dankend ablehnte. Gottsched rächte sich für die kühle, ablehnende Haltung Hagedorns überhaupt und sein freundliches Verhältnis zu den Schweizern dadurch, daß er auch in den späteren Auflagen seiner Dichtkunst ihn mit keiner Silbe erwähnt.

Charakteristisch ist auch seine Stellung zu den Schlesiern. Hier hatte sich ein sehr starkes und reizbares Provinzialbewußtsein entwickelt. Schlesien war lange Zeit der eigentliche allgemein anerkannte Musensitz Deutschlands gewesen. Für Gottsched galt es, das Ansehen und die Geltung der Schlesier zu untergraben, um für seinen eigenen Einfluß Raum zu schaffen. Dies zeigt sich besonders in seiner abfälligen Kritik Günthers. In den Beiträgen (XIV, 1.) bespricht er eine eben erschienene Sammlung seiner Gedichte. Er erkennt seine große dichterische Begabung an; er besitze eine glückliche, reiche und fruchtbare Einbildungskraft, ungemeine Scharfsinnigkeit und Witz, aber es fehle ihm die Kenntnis der wahren Regeln und damit die richtige Beurteilungskraft; er findet, daß er das wilde Feuer seiner Phantasie nicht zu mäßigen wisse, daß seinen Gedichten die künstlerische Einheit abgehe und sie mehr einem Quodlibet gleichen; daß sein liederlicher Lebenswandel sich in seiner Dichtung wiederspiegle. Weit schärfer ist das Urteil über seine Ode „Eugen ist fort". Auch hier findet er viel natürliches Feuer, aber es fehlt dem Dichter an Geschmack; Pathos, Galimathias, verschrobene Phrasen und Wendungen aus Reimnot herrschen darin. In der Kritischen Dichtkunst rühmt er den natürlichen Stil in seinen

[1] Beiträge XXII, 8 v. J. 1739.

poetischen Briefen, findet aber auch hier, daß er oft in das Niedrige und Platte verfalle. Im ganzen also findet er in ihm die Vereinigung zweier entgegengesetzter Fehler, des Schwülstigen und des Niedrigen. Wir werden die Empfindlichkeit der Schlesier, über die er in jener ersten Rezension klagt, hiernach wohl berechtigt finden.

Seine volle Rücksichtslosigkeit zeigt er da, wo er nichts zu fürchten zu haben glaubt. So gegen den Parnassus boicus, der als neu-eröffneter Musenberg mit Erlaubnis der Oberen 1734 erschienen war und als der erste Versuch der bairischen katholischen Geistlichkeit sich an dem neuen litterarischen Leben in Deutschland zu beteiligen, merkwürdig ist. Seinen Abscheu gegen die Oper kennen wir. In den Beiträgen kommt er zweimal darauf zu sprechen, in einer Kritik von Hudemann und Uffenbach, die beide in eigenen Abhandlungen die Oper gegen ihn verteidigt und selbst Opern gedichtet haben. Uffenbachs Abhandlung über die Oper und ihre Besprechung in den Beiträgen (Beitr. XII, 2) ist für uns interessant für die Datierung der Gottschedschen „Diktatur". Die Abhandlung fällt 1733, ihre Besprechung 1735. Uffenbach äußert die Befürchtung, Gottsched werde durch seinen Einfluß seine Oper nicht aufkommen lassen, und letzterer erwidert: „Bin ich denn ein solcher Diktator der poetischen Republik?" Also 1733 war Gottsched als Inhaber der einzigen kritischen Zeitschrift[1] bereits so gefürchtet, daß das Schicksal eines Buches von seinem Machtspruch abzuhängen schien. Um die Mitte der 30er Jahre schien seine Herrschaft völlig gesichert. Seine früheren bedeutendsten Gegner, Bodmer, Krause und König hatten sich ihm genähert; Bodmer, der über kein eigenes Organ verfügte, hatte er sogar zum Mitarbeiter an den Beiträgen und zum Mitglied der deutschen Gesellschaft gewonnen. Mit König allerdings war er wieder zerfallen, aber seitdem er ihn nicht mehr zu brauchen glaubte, benimmt er sich gegen ihn völlig rücksichtslos und geberdet sich durchaus als den alleinigen Macher der öffentlichen Meinung. Aber es war ein falsches Gefühl der Sicherheit, die Vorboten seines jähen Falls nahten bereits heran. Heinecke in seiner Longinübersetzung, die Gottsched in den Beiträgen XVII, 5 (1737) bespricht, hatte bereits das klassische Wort gesprochen, Gottsched habe nur die Franzosen ausgeschrieben und sei hier nicht einmal über die rechten gekommen. Gottsched erwidert auffallend zahm und lendenlahm. Wie schwer er indes diesen Angriff genommen, der ihn freilich ins Herz traf, geht daraus hervor, daß er in der Vorrede zur zweiten Auflage der Kritischen Dichtkunst ausführlich darauf zurück kommt. Ein weit

[1] Zugleich verfügte er auch über die Leipziger Gelehrte Zeitung.

bedenklicheres Anzeichen des nahenden Falles war der Bruch mit der deutschen Gesellschaft. In dieser, die ursprünglich eine Lausitzer Gründung war (Görlitzer poetische Gesellschaft), war das Lausitzer und Schlesische Element noch immer stark vertreten. Diese nahmen seine Anfeindung der Schlesier als einen Angriff auf ihre nationale Ehre auf. Gottsched verlangte die Ausschließung eines auswärtigen Mitgliedes dieser Richtung, das sich gegen ihn ausgesprochen hatte, und bot, um dieses zu erzwingen, seinen Austritt aus der Gesellschaft 1738 an. Wider sein Erwarten wurde dies angenommen; ja als er die Sache rückgängig machen wollte, verstand man ihn nicht, und er sah sich so von derselben Gesellschaft, der sein Name allein einige Bedeutung verliehen hatte, vor die Thüre gesetzt, ja gezwungen, sein zweifelloses Anrecht auf die Beiträge gegen die anmaßenden Ansprüche der Gesellschaft ausdrücklich zu wahren[1].

Hat er sich anfangs 1739 in der Vorrede zu den Beiträgen über den Undank und die Anmaßung der deutschen Gesellschaft zu beklagen, so muß er am Ende des Jahres in denselben Beiträgen das Erscheinen der großen Konkurrenzarbeiten der Schweizer ankündigen. Er thut es mit eisiger Kälte, offenbar in dem Vorgefühl, daß es mit seiner Alleinherrschaft zu ende gehe. Wir können demnach die Dauer der angeblichen oder wirklichen Gottschedschen Diktatur sicher feststellen. Sie währte etwa von 1733 bis 1739, somit höchstens 6—7 Jahre, und war auch während dieser Zeit nicht unangefochten. Dabei ist wohl zu beachten, daß sie sich nur über einen sehr beschränkten Raum erstreckte: in Hamburg, in der Schweiz, in Königsberg, in Schlesien, in Göttingen, in den katholischen Landschaften erkennt man sie durchaus nicht an. Die Konstatierung dieser räumlichen und zeitlichen Beschränktheit der sog. Gottschedschen Diktatur erscheint für die Abschätzung seiner geschichtlichen Bedeutung fast eben so wichtig, wie die Konstatierung der Thatsache, daß er in den Beiträgen 1732—44 keinerlei Fortschritt über die Kritische Dichtkunst hinaus gemacht, im Gegenteil sich immer mehr auf den Standpunkt der Schulpoesie des 17. Jahrhunderts und der schlecht verstandenen Wiedergabe der veralteten französischen Schultheorie festgerannt hat.

Die wichtigste und für ihn verhängnisvollste litterarische Beziehung ist die zu den Schweizern. Nach den ersten Kämpfen war, wie wir gesehen, ein leidliches Verhältnis eingetreten. Aber es war kein Friedensschluß, sondern nur ein Waffenstillstand. Bodmer hatte sich nur genähert, weil er kein eigenes Organ besaß, in dem er sich

---

[1] Vorrede zu Stück XXI, J. 1739.

aussprechen konnte. Aber das Bewußtsein der geistigen Überlegenheit wie der Priorität in der Begründung der neuen kritischen Aera hatte er doch stets ungeschwächt bewahrt. Und Gottsched seinerseits, gestützt auf den Besitz der Zeitschrift und auf seine zahlreichen litterarischen Verbindungen, glaubte doch bei aller scheinbaren Anerkennung auch Bodmer gegenüber die Rolle des Überlegenen spielen zu dürfen. Wie wenig Wahrheit und Aufrichtigkeit in dem äußerlich freundlichen Verhältnis wenigstens von seiten Gottscheds war, zeigt dessen Referat über den Bodmer-Contischen Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks (Beitr. XV, 8). Statt neidlos das Verdienst der Schrift anzuerkennen singt er einen Hymnus auf die neueren Leistungen der Schweizer überhaupt, besonders in den Kantonen Zürich, Bern und Basel. „Was uns Zürich seit wenigen Jahren für Proben einer gesunden Kritik geliefert, das muß auch ohne unser Erinnern allen rechtschaffenen Patrioten aus den Diskursen der Maler bekannt sein, als welche nicht nur Richter der Sitten, sondern auch der freien Künste bei uns abgegeben und nicht wenig Gutes gestiftet haben. Ja wir würden gar behaupten, daß man den Ursprung der itzigen kritischen Zeit von diesem Buche herleiten müßte, wenn ihm Herr Werenfels nicht den Rang abgenommen hätte." Die kleinliche neidische Eifersucht Gottscheds auf die unleugbare Priorität Bodmers tritt hier klar und deutlich zu tage: nur um dessen Verdienst herabzusetzen wird der trefflichen kleinen Schrift von Werenfels eine Bedeutung beigelegt, die sie in der Geschichte unserer Litteratur nicht gehabt hat. Um die Bedeutung des Briefwechsels noch mehr zu verkleinern, giebt er sein Endurteil dahin ab: „Wer das dritte Kapitel der Dichtkunst gelesen, wird finden, daß dieser Briefwechsel nur eine weitläuftige Ausführung dessen enthält, was der Urheber jener gelehrt und behauptet hat."

Interessant ist das Verhalten Gottscheds zu Bodmers Bemühung um Einführung der englischen Litteratur. In der ersten Anzeige seiner Übersetzung Miltons (Beitr. II, 9), sagt er, es sei zu wünschen gewesen, daß dieser große Poet auch ins Deutsche übersetzt werde und eine prosaische Übersetzung wie die vorliegende sei dazu am geeignetsten. Bodmer habe darin eine solche Stärke unserer Sprache gezeigt, daß man sagen könnte, Milton habe in der Ueebersetzung noch mehr Kraft und Nachdruck erhalten. Er rühmt an der Sprache Bodmers Stärke, Gewicht, prächtige und erhabene Ausdrücke; nur in der Zierlichkeit der Wortfügung finde sich hie und da etwas Rauhes. Auch Bodmers Lehrgedicht: „Charakter der Teutschen Gedichte" wird rühmend angezeigt; ja Gottsched druckt in den Beiträgen (XX, 7.) eine von Bodmer überarbeitete und von ihm selbst mit dessen Bewilligung mit einigen sprach-

lichen Verbesserungen versehene Abschrift ab und rühmt die gesunde Kritik und den guten Geschmack, der sich darin zeige. Bis hieher also ist das Verhältnis zwischen den beiden Parteien zwar kein herzliches und aufrichtiges, aber doch ein höfliches und den Worten nach auf gegenseitiger Anerkennung und Achtung beruhendes. Am 30. Juli 1738 teilt Bodmer Gottsched mit, daß seine Verteidigung des Miltonschen Paradieses seit geraumer Zeit fertig sei; da sie aber einen Teil der großen Kritischen Dichtkunst, an der sein Freund Breitinger arbeite, ausmache, so müsse sie liegen bleiben, bis jenes Werk vollendet sei. Damit gehe es aber langsam voran, da Breitinger noch neulich den Plan dazu geändert habe. In den Beiträgen (St. XXI, 9 vom J. 1739) kündigt dann Gottsched unter den Nachrichten von neuen Schriften das baldige Erscheinen der Abhandlung über die Gleichnisse, die er Bodmer zuschreibt, an und teilt zugleich die Kapitelüberschriften mit. Gleichzeitig zeigt er in derselben Nummer Bodmers Verteidigung des Miltonschen Heldengedichts (die Abhandlung über das Wunderbare) als unter der Presse befindlich an; ebenso die projektierte große Opitzausgabe der Schweizer. Diese Anzeigen entbehren völlig der ehrenden Prädikate, mit denen Gottsched sonst so freigebig war. Der Inhalt der Breitingerschen Schrift kann es nicht gewesen sein, was diese Erkältung verschuldete; denn Gottsched kannte ja damals nur erst die Kapitelüberschriften davon, es war vielmehr die Thatsache, daß das projektierte große kritische Werk als Konkurrenzschrift gegen seine eigene Kritische Dichtkunst aufzutreten bestimmt schien, was ihn aufs tiefste verstimmte. Juni 1739 übersendet Breitinger durch Bodmer mit einem kühlen förmlichen Begleitbriefe die Druckbogen des Werks, so weit sie fertig waren, zur freimütigen Beurteilung zu. Ende 1739 kündigt Gottsched in den Beiträgen St. XXII das erst 1740 ausgegebene Buch über die Gleichnisse an mit der einzigen Bemerkung: hievon soll in dem nächsten Stücke mehr Nachricht gegeben werden. Den 30. Oktober 1739 schreibt Gottsched, noch ohne etwas von seiner Verstimmung merken zu lassen, an Bodmer wegen der von ihm vorgenommenen Änderungen an dem Charakter der deutschen Gedichte. Seine Mißstimmung äußert sich zuerst in der Anzeige der Bodmer-Canitzausgabe, die schon zwei Jahre vorher erschienen war. Die Geschichte des Streites werden wir später geben. Die tieferen Ursachen erhellen schon aus unserer seitherigen Darstellung. Als Seitenstück wollen wir hier nur noch das ebenso bezeichnende Verhalten gegen Haller anführen. Die erste anonym erschienene Auflage seiner Gedichte gefiel ihm so gut, daß er einen Nachdruck davon zu veranstalten beabsichtigte. In den Beiträgen Stück X, 7 (1734) zeigt er sie an mit den Worten:

„Es erhellt daraus ein sehr aufgeweckter, tiefsinniger und philosophischer Geist. Die Verse sind für einen Schweizer überaus flüssig und rein, die Gedanken oft ganz neu und scharfsinnig; die hie und da eingeflochtenen Satiren voll Salz und Pfeffer." In Stück XIII, 9 wird die zweite verbesserte Auflage angezeigt. Die Stärke der Gedanken und die tiefe Einsicht, heißt es hier, ersetzt völlig den Abgang der reinen und fließenden Reim- und Schreibart. Als der Bruch mit den Schweizern erfolgte, schlägt alsbald auch das Urteil über Haller in das Gegenteil um, wie wir später sehen werden.

Wir berühren noch kurz ein eigentümliches Verhältnis Gottscheds, nämlich das zur Schule. Diese nahm eine ganz eigene Stellung zur Litteratur durch die üblichen theatralischen Aufführungen ein. Es waren ursprünglich lateinische Stücke, die aufgeführt wurden; später traten deutsche neben sie oder an ihre Stelle. Bekannt ist die fruchtbare dramatische Thätigkeit des Schulrektors Christian Weise. Auf diese Aufführungen wurde großer Wert gelegt, viel Zeit und Geld darauf verwendet, manche Anstalten besaßen ein eigenes Lokal dafür. Gottsched bemühte sich nun in seiner Findigkeit, seinen Stücken auch Eingang in diesen Schulaufführungen zu verschaffen. Nichts kennzeichnet mehr als diese Thatsache den Charakter des von ihm geschaffenen Dramas als bloßer Schularbeit. Er kommt einige male in den Beiträgen auf diesen Punkt zu sprechen. Interesse hat für uns wegen der Beziehung zu Lessing der Stück XXX, 11 gegebene Auszug aus des Camenzer Schulrektors Heinitz Einladungsschrift zu zwei 1741 aufgeführten Schauspielen, der dann 1742 eine weitere folgte. Hier erfahren wir, daß die weisen Väter der Stadt Camenz einen neuen Beweis von ihrer Einsicht in das Schulwesen gegeben, indem sie die Schulschaubühne auf eigene Kosten wieder herstellten. Die Einweihung soll eben durch die Aufführung zweier Stücke stattfinden. Das erste Stück ist der sterbende Cato des „berühmten Herr Professor Gottsched". Lessing war bei der ersten Aufführung 11, bei der zweiten 12 Jahre alt, kann also möglicherweise dabei mitgewirkt haben. Ob er durch diese regelmäßigen Aufführungen eine gewisse Anregung zu seiner frühzeitigen Vorliebe für das Drama erhalten hat, lassen wir dahin gestellt. Auch auf der Annaberger Schule wurden, wie Gottsched mit Stolz mitteilt, Stücke aus der deutschen Schaubühne aufgeführt.

Aus unserer Darstellung ergiebt sich die Thatsache, daß Gottsched in seinen Urteilen über die antike, die italienische, französische und englische Litteratur nur die landläufigen damals bereits veralteten Ansichten seiner französischen Gewährsmänner, oft zweier entgegengesetzter Parteien kritiklos wiederholt, ebenso daß seine Stellung zu den zeit-

genössischen deutschen Schriftstellern fast ganz durch persönliche Rücksichten bestimmt ist. Daß so seine Kritik für die Entwicklung unsrer deutschen Litteratur nicht fruchtbar sein konnte, liegt auf der Hand. Seine Bedeutung für die Kritik ist noch geringer als für die Theorie. Es giebt keine einzige wichtigere litterarische Erscheinung bis zur ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der er nicht feindlich entgegengetreten wäre. Dies steigert sich bei ihm mit zunehmenden Jahren immer mehr, und wird dann in seinem Kampf gegen Haller und Klopstock zur Hauptursache seines schmählichen Falls. Ein wirkliches Talent zeigt er seiner kompilatorischen Anlage gemäß als Registrator. So giebt er schon früh in den Beiträgen ein Verzeichnis alter deutscher Übersetzungen aus dem Lateinischen, stellt ältere Arbeiten über deutsche Sprache und Litteratur zusammen, giebt dann in der deutschen Schaubühne ein Verzeichnis älterer deutscher theatralischer Stücke, aus dem dann sein bestes Werk, das der treffendste Ausdruck seines geistigen Könnens ist, sein „Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“ entstanden ist.

Sechstes Kapitel.

Die Reifezeit der Schweizer. Die vier großen Werke. Das Programm und die Vorreden. Über das Verhältnis der Dialekte zur Schriftsprache. Bodmers Polemik gegen Dubos. Verwechslung von Kunstgesetz und Kunstregel. Innerer Widerspruch. Breitingers Logik der Phantasie. Das Schöne, Erhabene und Anmutige. Der Geschmack. Die Absicht der Poesie. Die künstlerisch schaffende Thätigkeit: Phantasie und Begeisterung. Das künstlerische Verfahren. Die abstractio imaginationis. Das Gebiet der Poesie; die wirkliche und die mögliche Welt. Kunst und Künste; Malerei und Poesie. Die besondern Dichtarten. Die Tragödie. Die poetische Darstellung.

Die Schweizer hatten vor Gottsched den Plan einer philosophischen Theorie der Poesie und Beredsamkeit gefaßt und von dem geplanten fünfbändigen Werke den ersten Band, die Lehre von der Einbildungskraft, geliefert (1727), und Bodmer in dem Briefwechsel mit Conti die Lehre vom Geschmack und ein Bruchstück aus der Theorie der Tragödie behandelt (1729 und 1730). Über die Weiterführung jenes frühen großangelegten Plans erfahren wir zunächst nichts. Bodmer liefert einige sprachgeschichtliche Beiträge in Gottscheds Zeitschrift, giebt ein größeres kritisches Gedicht „Charakter der Teutschen Gedichte“ heraus und versenkt sich immer mehr in das Studium des Verlorenen Paradieses. 1732 veröffentlicht er den Anfang einer Übersetzung in Prosa. Gegen die Angriffe auf Milton von seiten der Franzosen Voltaire und Magny schreibt er eine Verteidigung, die sich zugleich zu einer allgemeinen Abhandlung über das Wunderbare erweitern sollte. Nach dem Brief an Gottsched vom Juli 1738 lag die Abhandlung fertig vor und sollte einen Teil der großen von Breitinger geplanten Kritischen Dichtkunst bilden. Hier erfahren wir zuerst wieder etwas von jenem alten Projekte des großen systematischen Werkes und zugleich tritt nun Breitinger als die Hauptperson in Sicht, während bei den bisherigen Arbeiten der Hauptanteil Bodmer gebührte. Letzterer berichtet

nämlich, daß sein Freund seit längerer Zeit an einer kritischen Dichtkunst arbeite, daß er den Plan dazu erst neulich dahin geändert habe, daß sie in drei Teile zerfallen solle. Der erste, die eigentliche Kritische Dichtkunst, solle von dem Wahrscheinlichen, der Fabel, dem Verwundersamen u. s. w.; der zweite Teil von allen Arten der Beschreibungen, der dritte von den Gleichnissen handeln; Bodmers Verteidigung des Verlorenen Paradieses solle einige eigene Kapitel der Kritischen Dichtkunst bilden. Die endgültige Ausführung hat nochmals wesentliche Änderungen erlitten. Zuerst wird der dritte Teil, der von den Gleichnissen, ausgearbeitet; dann die eigentliche kritische Dichtkunst; Bodmers Abhandlung, die einen Teil der letzteren ausmachen sollte, erschien als eigenes Werk; der zweite Teil, der von Beschreibungen aller Art handeln sollte, wurde gar nicht von Breitinger geliefert, sondern von Bodmer[1]. Die kleine Schrift über das Wunderbare[2] ist die weitaus schwächste; es ist eine ungereimte Verteidigung gegen ungereimte Angriffe und bietet für unsre Zwecke nichts Verwendbares. Die Breitingersche Schrift über die Gleichnisse[3] behandelt in überaus breiter Darstellung ein spezielles Kapitel, die beschreibende Poesie. Es ist für Breitinger bezeichnend, daß er gerade dieses Sujet einer eigenen Behandlung wert und bedürftig erachtet. Wie schon in den früheren Werken verbinden sie auch hier die Kritik in der Art mit der Theorie, daß sie zur Erläuterung ihrer Lehrsätze Stellen aus modernen, wie auch antiken Dichtern in großer Anzahl kritisch besprechen. Ganz besonders gilt dies von unserer Schrift. Es sind meist Gleichnisse Homers, die er behandelt. Er schätzt letzteren vorzugsweise als beschreibenden Dichter

---

[1] Noch Krit. Dichtkunst I, p. 442 bezeichnet Breitinger die noch nicht erschienene Schrift über die poetischen Gemälde als sein Werk. Bodmer übernahm somit erst ganz zuletzt deren Ausarbeitung, und daher ihr verzögertes Erscheinen. Da Breitinger speziell auf die Gemälde des Ungestümen (Sturm) verweist, werden wir wohl die kritischen Partien überhaupt ihm zuschreiben dürfen, aber wohl auch einen großen Teil der theoretischen, die diesen Besprechungen vorausgehen. Bodmer verbliebe seinerseits als gesichertes Eigentum alles was weitere Ausführung der in den Diskursen von ihm niedergelegten Grundgedanken ist. Eine sichere Scheidung wird sich nicht vollziehen lassen, aber jedenfalls scheint der Anteil Breitingers ein ganz anderer zu sein, als Bodmers Mitwirkung bei der Krit. Dichtkunst, so daß das Werk wohl richtiger mit dem bekannten J. J. J. J. unterzeichnet wäre.

[2] J. J. Bodmers Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen in einer Verteidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem Verlorenen Paradiese 1740.

[3] J. J. Breitingers Kritische Abhandlung Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beispielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch J. J. Bodmer besorget und zum Drucke befördert 1740.

und besonders als den behaglichen Maler ausgeführter Gleichnisse. — Bodmers Schrift über die Gemälde der Dichter[1] ist nur erweiterte Umarbeitung der Schrift über die Einbildungskraft. — Das Hauptwerk ist die zweibändige kritische Dichtkunst von Breitinger[2], die wir wohl wesentlich als selbständige Arbeit des Verfassers ansehen dürfen. — Als gemeinsame Arbeit können die vier Werke in sofern gelten, als die beiden Freunde alle einschlägigen Gegenstände in einem 20jährigen Verkehr eingehend besprochen haben. Doch läßt sich trotzdem das Sondereigentum eines jeden so ziemlich feststellen. Der Charakter der gemeinsamen Arbeit kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß der eine die Vorrede zum Werk des anderen schreibt, und wie schon Gottsched bemerkt, jeder den dienstwilligen Lobredner des anderen macht.

Die Vorreden dienen natürlich dazu den Standpunkt und das Vorhaben der Verfasser zum voraus darzulegen. Vielfach sind sie eine stillschweigende Auseinandersetzung mit Gottsched, auf den an einigen Stellen auch ausdrücklich hingewiesen wird; so in Bodmers Vorrede zum 2. Band der Kritischen Dichtkunst in der höchst interessanten Untersuchung über das Verhältnis der Dialekte zur Schriftsprache. Bodmer erkennt das Vorrecht des obersächsischen Idioms wenn auch ungerne wohl an, findet aber doch das pedantische Nergeln an allen nicht spezifisch sächsischen Worten und Wendungen ebenso unerträglich wie unberechtigt. Er nimmt nun Veranlassung, sich eingehend über diesen Punkt gegen den sächsischen Sprachmeister auszusprechen. Er gesteht Gottsched zu, daß die Dialekte hinter der anerkannten Schriftsprache zurückzustehen haben und ebenso, daß das „Meißensche" Anspruch habe, als herrschende Schriftsprache zu gelten. Aber er weiß auch, daß in Deutschland, wo es an einem großen beherrschenden Mittelpunkt des geistigen Lebens fehlte, das sächsische Idiom nicht die ausschließende Stellung zu den Dialekten einnehmen könne, wie dies in Frankreich der Fall war, daß es vielmehr im Grunde doch selbst nur Dialekt sei, und der bereichernden Ergänzung aus den andern Dialekten bedürfe. Sekundär haben auch diese ihre Berechtigung in „Aussprache und Mundart". In anderen Provinzen, meint Bodmer, haben sich viele gute Worte und geschickte Redensarten von alter deutscher Herkunft erhalten, die sich in Meißen verloren haben. Wo nun solche sich

[1] J. J. Bodmers Kritische Betrachtung über die poetischen Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Joh. J. J. Breitinger, 1741.

[2] J. J. Breitingers Kritische Dichtkunst. Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersuchet und mit Beispielen aus den berühmtesten Alten und Neueren erläutert wird, 1740. Alle vier Werke sind bei Orell & Comp., somit im Selbstverlag Bodmers erschienen.

finden, denen im Meißenschen kein gleich gutes entspricht, da haben diese gewiß eine Existenzberechtigung. Wir haben also hier eine ähnliche Opposition gegen den verarmenden Purismus Gottscheds, wie wir ihn in Frankreich bei Fenelon gegen Malherbe finden, und einen ähnlichen Hinweis auf den Schatz guter alter provinzieller Worte für die Bereicherung der armen Schriftsprache wie bei Dubellay und Ronsard. — Die Vorrede zu den Poetischen Gemälden ist von Breitinger und handelt von dem Amt eines „Rechtschaffenen Criticus" und von der noch immer verkannten „Nutzbarkeit der kritischen Freiheit". Ein rechter Criticus muß die Grundregeln der schönen Künste, die den Grund des Gefallens aus der menschlichen Natur ableiten, wohl inne haben. Wer nur nach dem unmittelbaren Eindruck des Gemüts urteilt, der urteilt auf das bloße Geradewohl und vermag sein Urteil nie zu begründen. Nur wer dies auf die deutliche Einsicht in die Übereinstimmung der Kunst mit den Regeln des Schönen und Angenehmen gründet, ist zu der Rolle eines öffentlichen Kritikers berufen und er muß diesen seinen Beruf dadurch erweisen, daß er sein Urteil nicht als ein einfaches Verdikt, sondern als auf den Regeln der Kunst beruhend abgiebt. Das Muster eines solchen wirklich berufenen Kunstkritikers sieht Breitinger in seinem Freunde Bodmer.

Wichtiger sind die beiden innerlich verwandten Vorreden Bodmers zu der Schrift über die Gleichnisse und zum ersten Teil der Kritischen Dichtkunst. Sie enthalten das eigentliche Programm ihres Vorhabens, und zeigen die Notwendigkeit und Bedeutung einer wirklich philosophisch begründeten Theorie der schönen Künste. Die bisherigen Kunstlehrer der Poesie und Beredsamkeit in Deutschland, sagt er, haben sich begnügt, einige flüchtige „Kunststreiche" zu zeigen, mittelst deren man seinen Vorstellungen ohne viel Kopfzerbrechen einen ungemeinen und wunderbaren Schein des poetischen Wesens mitteilen kann, haben aber meist unterlassen, sich feste Grundregeln dadurch zu formieren, daß sie die Schönheit des Ganzen wie seiner Teile aus der Übereinstimmung der Dinge mit dem menschlichen Gemüte ableiteten. Wohl besitzt Deutschland einige wohlgeratene Werke, deren geschickte Ausführung beweist, daß die Verfasser die Kunst wohl kannten, wie das Gemüt angegriffen werden müsse, wenn man es mit Ergötzen einnehmen will. Aber ein Werk, worin die Theorie, auf der jene trefflichen Werke ruhen, dargestellt wäre, fehlt uns noch. Auch die theoretischen Schriften der Ausländer behandeln nur die Hauptsätze und die allgemeinen Regeln der Theorie; je tiefer sie zu den besonderen Teilen herunter steigen, desto größer wird die Unsicherheit und Undeutlichkeit, mit der sie reden. Es ist auch überaus schwierig, die allgemeinen Regeln in besonderen Umständen

und nach besonderen Absichten anzuwenden. Denn die besonderen Absichten, die den Hauptzweck befördert haben, sind unzählbar und unendlich verschieden. Daher entstehen eben so unzählige und unendlich verschiedene Gesetze und Regeln, nach denen das Urteil sich in der Wahl und Verbindung dieser Umstände zu richten hat. Der Kunstrichter muß demnach die einzelnen Stellen in einem Werke nach dessen besonderen Absichten, nicht nach allgemeinen Absichten und Regeln bestimmen. Kunstrichter, die dies nicht erkannt, haben sich zu dem Ausweg gezwungen gesehen, wirkliche Schönheiten, die mit den allgemeinen Regeln nicht stimmten, als „glückliche Fehler“ zu bezeichnen. Aber ein schönes Werk kann nicht wider die Regeln verstoßen; denn die letzteren sind ja nur Erfahrungen, die aus der Beobachtung der Natur der Dinge und des Verhältnisses des menschlichen Gemüts zu denselben gezogen sind. Was bisher kein anderer versucht, hat Breitinger unternommen: er ist in dem besonderen Teil der Dichtkunst, der Lehre von dem Gleichnissen, mehr ins einzelne gegangen, hat sich auf dünnere Äste hinausgewagt, als ein anderer vor ihm. Somit bezeichnet Bodmer hier wie in der Dedikation an Wolff es als Aufgabe der ästhetischen Kritik, die Schönheiten eines Werks oder einer einzelnen Stelle bis ins kleinste Detail nach den auf der menschlichen Natur und ihrer Übereinstimmung mit den Dingen ruhenden Regeln der Kunst in mathematisch-demonstrativer Methode nachzuweisen, gesteht aber zugleich indirekt, daß dies unmöglich sei, daß die Kritik sich vielmehr nach den unzähligen besonderen Regeln, wie sie durch den besonderen Fall gegeben seien, richten müsse. Wir haben also bei Bodmer doch wieder den alten Gegensatz: das Urteil nach den allgemeinen Kunstregeln, das aber für den einzelnen, besonderen Fall — und das Kunsturteil ist ja stets ein Urteil über einen einzelnen Fall — völlig unzureichend ist, und das Urteil nach dem unmittelbaren Eindruck auf das Gemüt. In der Vorrede zum ersten Bande der Kritischen Dichtkunst geht er näher auf die Sache ein und macht hier den Versuch, einen Ausgleich beider Auffassungen, eine Verbindung der beiden Methoden, der deduktiven und induktiven, zu finden, freilich ohne glücklichen Erfolg. Die betreffende Vorrede ist wesentlich eine Polemik gegen Dubos. Ein gewisser Kunstrichter, sagt er, hat angemerkt, daß die Natur vor der Kunst gewesen, daß die besten Schriften nicht von den Regeln entstanden seien, sondern vielmehr die Regeln von den Schriften hergeholt worden und daß seit der Zeit, daß man Poetiken und Rhetoriken gemacht hat, kein Homer, kein Sophokles, kein Demosthenes mehr gesehen worden. Bodmer erwidert, dies gelte nur von solchen Kunstbüchern, die ein verworrenes Aggregat von Regeln seien, die der Natur und Erfahrung zuwider

laufen. Die Behauptung desselben Kunstrichters, daß man den Kunstwert einer Schrift nach der Wirkung, die sie auf die Masse des Volks thue, bemessen müsse, weist er mit der Bemerkung zurück, dies gelte nur von solchen Materien, in denen die Affekte herrschen, hier habe auch der Pöbel eine Stimme; aber über die Schönheit der Komposition gehe ihm jedes Urteil ab, da ein solches wirkliche Kunsteinsicht voraussetze. Bodmer unternimmt es nun, Dubos gegenüber seine eigene Ansicht darzulegen und zu begründen. Allerdings ist die Natur vor der Kunst gewesen, da die Kunst nichts als eine nachgeahmte Natur ist. Sicher sind auch die Schriften eines Homer, Sophokles, Demosthenes ohne Hilfe der Kunstbücher geschrieben, aber das heißt nicht so viel, als ob diese Schriften darum ohne Regeln verfaßt wären; sonst wäre ja keine Kunst, somit auch keine Natur darin, da ja die Regeln nichts anderes sind, als Auszüge und Anmerkungen der Kunst und Natur. „Diese vortrefflichen Poeten und Redner sind vielmehr die ersten gewesen, welche die Kunst in der Natur gefunden und die Regeln ihrer gefundenen Kunst in dem Werke und der Ausführung geliefert haben. Und man hat die Kunst und die Regeln eben darum in ihren Schriften gefunden, weil sie von ihnen in selbige hineingebracht worden.“ Offenbar versteht hier Bodmer unter Kunstregeln vorwiegend das, was wir heute Kunstgesetz nennen, und man kann der Formulierung Danzels, daß Bodmer auf die immanenten Gesetze der Kunst, die vor dem einzelnen Kunstwerk seien, hingewiesen habe, im ganzen zustimmen. Aber er hat dies auf ganz unbefriedigende Weise ausgeführt, sofern er das, was das Werk des unbewußt schaffenden Genies ist, als Werk berechnender Absicht hinstellt. Er sucht nämlich das Verfahren jener alten Dichter und Redner näher zu erklären und findet, daß sie erstlich auf dasjenige acht gaben, was eine gewisse beständige Wirkung auf das Gemüt gethan hatte, und daß sie hernach darüber nachdachten, warum die Stücke so belustigten, diese Wirkung notwendiger Weise thun mußten. Die Verbindung jener Erfahrungen mit der Untersuchung, d. h. der Beobachtung mit der Reflexion oder der Spekulation war unerläßlich, da die Erfahrung ohne Untersuchung betrügerisch ist. Nur durch die Untersuchung findet man die allgemeine Ursache dessen, was in den Vorstellungen gefällt, nämlich diejenige, die von ihrer Übereinstimmung mit unsrem Gemüte hergenommen ist; diese ist ein ebenso unveränderlicher Grundsatz, wie die Natur unsres Geistes selbst. Wer beobachtet, mit welcher Sicherheit die Schriften jener alten Poeten und Redner an jedem Orte genau die von ihnen beabsichtigte Wirkung thun, wird erkennen, daß diese Wirkungen von ihren Urhebern vorherbestimmt und die Mittel dazu mit gutem Wissen und wohlbedachtem

Vorsatz angewendet worden sind, was deutlich beweist, daß sie ihre Schriften nicht bloß auf die zweideutigen und unsichern Erfahrungen, sondern auf den unbeweglichen Grund der Erkenntnis des menschlichen Gemüts und auf die beständigen und übereinstimmenden Eindrücke der Dinge auf dasselbe nach seiner Natur ausgeführt haben." — Bodmers Ansicht ist somit, daß die Künstler mit klarem Bewußtsein der Regel, ja mit wirklicher Berechnung der Wirkung bis ins einzelne verfahren sind. Verfolgt man diesen Gedanken konsequent, so kommt man zu demselben Resultate, daß in der Poesie alles Berechnung, alles Schule, alles Regel ist, wie bei Gottsched. Freilich hat er selbst diese Konsequenz nicht gezogen, wie wir aus seiner Lehre von der Einbildungskraft und der dichterischen Begeisterung wissen. Wir dürfen ihm indes diese Auffassung nicht zu schwer anrechnen, denn die Vorstellung des ohne bewußte Kunsteinsicht, jedenfalls ohne Berechnung vorgehenden Verfahrens des künstlerischen Genies war damals noch nicht entwickelt. Noch Lessing im Laokoon führt ähnlich wie Bodmer das Verfahren Homers, die Beschreibung in Erzählung umzusetzen, auf einen bewußten und beabsichtigten Kunstgriff zurück.

Schlimmer und für die Gestaltung ihrer ganzen Theorie verhängnisvoller ist das Durcheinanderwerfen von Kunstgesetz und Kunstregel, von philosophischer Grundlegung und empirischer Beobachtung und Kombination. Ganz richtig formuliert Bodmer im allgemeinen die Methode der Kunsttheorie, ähnlich wie später Mendelssohn, dahin, daß empirische Beobachtung mit philosophischer, speziell psychologischer Grundlegung notwendig verbunden werden müsse. Aber er gerät in seiner Konfusion mit sich selbst in Widerspruch: das eine mal will er das Kunsturteil, das doch stets ein Einzelurteil ist, aus der Natur des menschlichen Geistes und seinem Verhältnisse zu den Dingen ableiten, was ganz unmöglich ist; das andere mal gesteht er selbst zu, daß die besonderen Absichten einer besonderen Stelle unzählbar und unendlich verschieden seien, und daß daraus eben so unzählige und unendlich verschiedene Gesetze und Regeln entstehen, nach denen das Urteil sich in der Wahl und Verbindung dieser besonderen Umstände zu richten habe. Der Widerspruch tritt besonders grell hervor, wenn er in diesen besonderen Regeln nur eine folgerichtige Anwendung jener allgemeinen Kunstgesetze sieht, um dann wenige Zeilen nachher zu behaupten, daß man notwendiger Weise fehlgehen müsse, wenn man besondere Stellen nach jenen allgemeinen Gesetzen und nicht nach den besonderen Absichten und daraus fließenden besonderen Regeln des gegebenen Falls beurteile. Diesen innern Widerspruch hat Bodmer nicht erkannt. Auch Breitinger bewegt sich in diesem Widerspruch;

doch spricht er es noch bestimmter aus, daß es unmöglich sei, besondere Stellen nach allgemeinen Kunstregeln zu beurteilen. Damit ist aber eben der Verzicht auf ihr ganzes Vorhaben, die Erkenntnis, daß die Aufgabe falsch gestellt ist, ausgesprochen. In der That haben sie auch keinen Versuch gemacht, diese unlösbare Aufgabe zu lösen. Wohl aber haben sie Ernst damit gemacht, das ästhetische Wohlgefallen „aus der Natur des menschlichen Geistes zu erklären". Aber auch was sie hier geben, sind nur empirische psychologische Beobachtungen, die sie Aristoteles, Dubos und den Engländern entnehmen, allerdings selbständig weiterzubilden suchen. Bezeichnend für ihr Unvermögen, allgemeine abstrakte Grundbegriffe zu behandeln, ist, daß sie statt solche inhaltlich zu entwickeln, sie durch kritische Besprechung einzelner Stellen zu illustrieren suchen.

Bodmer begnügt sich, ganz allgemein die Forderung einer Kunsttheorie auf philosophischer Grundlage aufzustellen. Breitinger dagegen versucht es, jene Aufgabe und ihre Lösung näher zu präzisieren, und zwar auf eine Weise, die an Baumgartens Meditationes auffallend anklingt, aber doch so eigenartig gehalten ist, daß der Gedanke wirklich sein Eigentum zu sein scheint. Es ist ja eine natürliche Erscheinung, daß ein Gedanke, der durch den seitherigen Gang der Entwicklung vorbereitet ist, zu gleicher Zeit von verschiedenen Seiten ausgesprochen wird. Baumgarten hatte nach dem Vorgang Bilfingers die Forderung einer Art Logik für die untern Seelenkräfte aufgestellt. Breitinger spricht denselben Gedanken nicht etwa, wie wir erwarten sollten, im Anfang seiner Kritischen Dichtkunst, sondern im einleitenden 1. Kapitel der Abhandlung von den Gleichnissen aus. Hier bezeichnet er noch präziser als Baumgarten die neue Wissenschaft als eine Logik der Phantasie, und sucht eine kurze Skizze von ihr zu geben. Die Logik der Phantasie hat es mit dem Wahrscheinlichen zu thun, wie die des Verstandes mit dem Wahren. Die Methode ist bei beiden die gleiche, nämlich der Fortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Zuerst muß man die Phantasie mit einem reichen Vorrat von sinnlichen Bildern versehen. Diese sind den Begriffen des Verstandes analog, von ihnen aber grundverschieden, obwohl sie von denselben Gegenständen genommen sind; denn während der Verstand auf das innere Wesen der Dinge geht, hält sich die Phantasie an die „äußerliche Fläche", d. h. an die sinnliche Erscheinung der Dinge, das phaenomenon Baumgartens. Sie malt die Dinge so, wie sie den Sinnen und dem Gemüt vorkommen, nach ihrer sinnlichen Erscheinung. Wie nun die Begriffe die Quelle aller Erkenntnis und Wahrheit sind, so sind die Bilder der Phantasie die ersten Elemente der Poesie. Die

Methode der Phantasielogik besteht nun analog der Verstandeslogik darin, daß sie diese Bilder vergleicht und kombiniert. Durch letzteres entstehen in der Phantasie die Gleichnisbilder, wie aus Verknüpfung der Begriffe und Sätze die Vernunftschlüsse. Breitinger macht keinen Versuch diese Skizze weiter auszuführen, ja in seinem Hauptwerke kommt er auf diesen Gedanken gar nicht mehr zurück.

Die Schweizer haben mit weit mehr prinzipieller Entschiedenheit als Gottsched die Forderung einer auf philosophischer Grundlage ruhenden allgemeinen Theorie der schönen Wissenschaften aufgestellt; daß eine wirklich philosophische Grundlage zugleich eine solche für das Schöne und die Kunst überhaupt sein muß, hat erst Baumgarten erkannt. Auch haben sie richtig als Methode die Verbindung von reicher und eingehender Beobachtung mit Spekulation oder vielmehr Reflexion bezeichnet; aber sie irren darin, daß sie glauben, daß der Dichter die beabsichtigte Wirkung für das jedesmalige Darstellungsmittel genau voraus berechne, und daß eine Deduktion der empirischen Einzelnregel aus den grundlegenden allgemeinen Prinzipien möglich sei. In der Ausführung überwiegt ihrer geistigen Art und Bildung gemäß weitaus das empirische Moment. Sie bewegen sich mit Vorliebe in der Analyse nicht von Begriffen, wie dies Baumgartens Stärke und ihre schwache Seite ist, sondern von Beispielen. Ihre Liebhaberei ist die kritische Besprechung von Dichterstellen. — Stehen sie in der Formulierung der Aufgabe wie der Methode, und noch mehr an tieferer empirisch psychologischer Begründung weit über Gottsched, so bleiben sie in der Aufstellung und Analysierung allgemeiner Grundbegriffe hinter Baumgarten zurück. Doch haben sie besonders auf dem psychologischen Gebiete manchen fruchtbaren Gedanken fremder wie eigener Provenienz ausgestreut, und wenn auch Mendelssohn und Lessing auf ihre Quellen, auf Aristoteles, die Leibnitzsche Philosophie, Dubos und die Engländer selbst zurückgehen, so haben sie doch unleugbar mannigfache Anregung von ihnen empfangen und einzelne wichtige Punkte, wie die Lehre vom idealisierenden Verfahren, direkt von ihnen entlehnt. Jedenfalls bezeichnen die Werke der Schweizer eine tüchtige Vorstufe der kunsttheoretischen Studien der Berliner.

Daß die Schwäche der Schweizer gerade in der ungenügenden Behandlung der ästhetischen Grundbegriffe liegt, zeigt sich in dem, was sie über den Begriff des Schönen geben. Bezeichnend ist schon, daß sie diesen fundamentalen Begriff nur gelegentlich zum Teil an ganz verkehrter Stelle behandeln, statt ihn an die Spitze ihrer Untersuchungen zu stellen. Bodmer, in den Gemälden der Dichter, kommt auf ihn erst bei Abschnitt 7 über die Gemälde des Schönen in der

materialischen Welt zu sprechen. Breitinger vollends — es ist nahezu unglaublich — versteckt den Begriff des Schönen in das Kapitel: Von den gleichgültigen Wörtern und Redensarten. Sie begnügen sich die von dem Griechen herrührende damals allgemein übliche Definition zu wiederholen. Bodmer sagt an obiger Stelle: „Ich verstehe durch das Schöne das Übereinstimmende in dem Mannigfaltigen, wenn wir unter den Teilen Ordnung, Ebenmaß und Harmonie wahrnehmen; solches bezieht sich vornehmlich auf die Vermischung der Farben, auf die Symmetrie der Glieder und Teile, der Lineamente und Züge." Breitinger wiederholt diese Definition und meint mit Aristoteles, daß das Schöne eine bestimmte Größe voraussetze, d. h. weder zu groß noch zu klein sein dürfe. Eine kurze Illustration seines Begriffs des Schönen giebt er an anderer Stelle durch Beispiele aus der Musik, der Malerei, einer wohlgesetzten Tafel und der Wohlredenheit. Eine eigene Definition versucht er in dem Kapitel vom Neuen (Krit. Dichtkunst I, 112). „Schön ist, was uns gefällt und was uns belustigt. Belustigen aber kann uns nur, was auf die Wahrheit gegründet und dabei neu ist. Das poetisch Schöne ist ein hellleuchtender Strahl des Wahren, welcher mit solcher Kraft auf die Sinnen und das Gemüt eindringt, daß wir uns nicht erwehren können, so schwer die Achtlosigkeit auf uns liegt, denselben zu fühlen. Es ist unsre angeborene vorwitzige Begierde nach Wissenschaft mit einem Abscheu gegen alle Unwissenheit vergesellschaftet." Drei Momente unterscheidet er hier im Begriff des Schönen: Es muß wahr, neu und belehrend sein. Diese verunglückte Definition ist aus verschiedenen Stellen von Aristoteles zusammengeflickt.

Daß das Gebiet des Ästhetischen mit dem Begriff des Schönen im engeren Sinne nicht erschöpft ist, haben die Schweizer wohl gewußt. In der Schrift über die poetischen Gemälde[1] führt Bodmer neben dem Schönen noch das Große, das Heftige oder Ungestüme an. In der Schrift über die Einbildungskraft hatte er nach Spectator St. 412 das Schöne, das Große und Neue oder Ungemeine als die drei Quellen, aus denen alles Ergötzen der Einbildungskraft fließe, bezeichnet. Jetzt nun setzt er an die Stelle des Neuen oder Ungemeinen das Heftige oder Ungestüme und bezeichnet als Grund für die Ausschließung des ersteren, daß dieses seinen Grund nicht in den Sachen, sondern im Gemüte habe. Die Wirkung des Großen ist das Erstaunliche, die des Heftigen das Widrige, wie die des Schönen das Angenehme[2]. Das

[1] Abschnitt VII, p. 152 ff.

[2] Die ganze Ausführung schließt sich oft wörtlich an die Spectatorartikel 412—415 an.

Große fällt ihm offenbar mit dem Erhabenen zusammen, aber er weiß diesem Begriff durchaus nicht gerecht zu werden; er faßt ihn nur als extensive Größe. Groß ist ein einzelner Körper oder auch eine ganze Aussicht, die man als ein zusammengehörendes Stück ansehen kann, wenn selbst die Teile davon so ungeheuer groß an Maß, oder so unendlich verschieden an der Zahl sind, daß wir sie wegen der Einschränkung der menschlichen Sinnen nicht wohl umfassen können. Richtiger beschreibt er die Wirkung des Großen. Er bezeichnet sie im allgemeinen als die des Erstaunens. Die Phantasie wird damit angefüllt und gleichsam davon verschlungen. Erstaunung nimmt uns über einem solchen unbegrenzten Anblick ein und wir fühlen in der Seele mit dem Begriffe desselben eine angenehme Bestürzung und Stille[1]. Die beiden den Anblick des Erhabenen konstituirenden Momente, das der Unlust, der überwältigenden Empfindung unserer Ohnmacht und das der Lust, der freudigen, erhebenden Empfindung über die Größe des wahrgenommenen Gegenstandes weiß er indes nicht recht auseinander zu halten. Das Moment der Lust deutet er ganz falsch. Er findet diese nämlich in der Abwechslung oder Neuheit des Zustandes gegen den gemein gewöhnlichen, ferner bei der Wiederkehr des Bewußtseins darin, „daß der Geist in diesem unermeßlichen Ganzen beständig im Wesen ist“ das heißt wohl, daß der Geist auch solch überwältigenden Eindrücken gegenüber zuletzt doch seine Fassung behauptet; endlich in der Reflexion, die der Mensch über den Grund und Ursprung alles Seins, in dem auch all dies ungemessene Ganze enthalten ist, anstellt d. h. in der Betrachtung der unermeßlichen Größe Gottes. — Das Heftige oder Ungestüme, das Bodmer als eigene Gattung neben das Große stellt, statt es mit letzterem unter den Begriff des Erhabenen zusammen zu fassen, beschreibt er als: „eine jede ungestüme und gewaltthätige Bewegung, welche durch den Zusammenstoß der Dinge in dem materialischen Reiche entsteht, insbesondere ihren Anfall auf den Menschen, der sich in ihrem Bezirke oder Wirbel befindet, wodurch in unsrem Zustande vielerlei Veränderungen erfolgen, welche gewaltige und widrige Eindrücke machen, und das Gemüte etwann gänzlich niederschlagen.“ Der Eindruck desselben ist der des Widrigen. Er rechnet hieher Stürme, Gewitter, den Ausbruch feuerspeiender Berge, die verheerende Wirkung der Geschütze. Wenn er in der Wirkung des Großen einseitig nur die Empfindung der Lust sieht, so in der des Ungestümen nur die der Unlust, des Schreckens und Entsetzens. — Nach der Art, wie er von dem Großen und dem Ungestümen handelt, dürfen wir es nicht

[1] Ebenfalls nach den Spectatorartikeln.

sehr bedauern, daß er die versprochene Abhandlung über das Erhabene nicht geliefert hat.

Glücklicher ist Breitinger bei der Fassung eines anderen verwandten Begriffes, dem des Anmutigen oder, wie er sagt, des Artigen. Wenn wir in einem Gegenstande die Harmonie der Teile, die sicher auch in ihm vorhanden ist, wegen der räumlichen oder numerischen Größe derselben nicht wahrnehmen können, so nennen wir ihn groß; ist der Gegenstand so klein, daß wir das Mannigfaltige darin nicht genugsam unterscheiden können, doch aber einige Ordnung und Ebenmaß darin wahrzunehmen glauben, so heißen wir ihn artig, weil uns dünket, daß er „die Art der gehörigen Vollkommenheit habe". Demnach ist die Artigkeit ein geringerer Grad, gleichsam ein Schatten der Schönheit, darum ist auch ihre Wirkung auf das Gemüt geringer, als die des Schönen. Das ist nun freilich eine höchst verunglückte Fassung. Richtig daran ist nur, daß das Anmutige eine mäßige Größe nicht überschreiten darf. Richtiger und mit der späteren Fassung von Mendelssohn und Schiller mehr übereinstimmend definiert er die Anmut als die Schönheit in der Bewegung und setzt sie in die Lebhaftigkeit der Augen, ein angenehmes und zärtliches Wesen in der Stellung, den Geberden und der Bewegung. Daß die Anmut vor allem der Ausdruck einer inneren Seelenharmonie ist, sagt er nicht ausdrücklich, aber es liegt doch indirekt in obiger Angabe, daß es sich vorzugsweise in Blick und Geberde kundgebe. Hettner behauptet, der Begriff der Anmut sei zuerst von Home in die Aesthetik eingeführt worden. Dies ist völlig unrichtig. Wie das Wort war auch der Begriff längst schon bei den Alten, wie bei den Modernen vorhanden. Es könnte sich also nur um eine genauere wissenschaftliche Fixierung desselben handeln. Ein solcher Versuch liegt nun eben bei Breitinger vor. Ihm also gebührt das Verdienst, diesen Begriff lange vorher in Deutschland eingeführt und die Momente desselben teils wirklich angegeben, teils indirekt angedeutet zu haben: mäßige Größe, Ausdruck innerer Seelenharmonie, die sich vorzugsweise in Blick, Geberden, Stellung und Bewegung kund giebt.

Der Fortschritt in der Lehre von dem Schönen über die früheren Schriften hinaus besteht so darin, daß wir jetzt eine wirkliche Definition des Schönen bekommen; freilich keine eigene, sondern die traditionelle, die sich wörtlich so auch bei Gottsched findet, und leider nur ganz gelegentlich, ja wie absichtlich an ganz verkehrter Stelle versteckt. Von weit größerer Bedeutung ist, daß sie neben dem Begriff des Schönen nun auch den des Erhabenen, an den Gottsched sich nicht herangewagt, und seines Gegenstücks, den des Anmutigen, in den

Kreis ihrer Untersuchung ziehen und letzteren zuerst in Deutschland einführen.

Auch in der Lehre vom Geschmack findet sich in den vier großen Werken kein wesentlicher Fortschritt über ihre frühere Darstellung hinaus, doch besonders bei Breitinger Ansätze zu einer ganz anderen, mehr an Kant anklingenden Fassung.

Bodmer hatte seine Theorie des Geschmacks in dem Briefwechsel mit Conti mehr breit als klar entwickelt. In der Vorrede zu Breitingers Krit. Dichtkunst, in der Polemik gegen Dubos, kommt er auf diese Frage zurück und hält seinen früheren Standpunkt starr fest, verwickelt sich aber dabei in unlösbaren Widerspruch mit sich selbst. Der Geschmack ist ihm der nach klarer Einsicht in Sachen der Kunst urteilende Verstand. Er beruht auf deutlicher Erkenntnis der Natur des menschlichen Geistes und der Eindrücke der Außenwelt auf ihn; die unmittelbare Empfindung ist nur irreleitend. Von der weiten Kluft, die zwischen jener allgemeinen philosophischen Erkenntnis und dem konkreten Geschmacksurteil, dem Urteil über den besonderen Fall liegt, hat Bodmer in der früheren Schrift noch keine Ahnung gehabt. Jetzt scheint ihm etwas davon aufzudämmern. So in der schon oben zitierten Stelle, wo er sagt, von allgemeinen Gesetzen und Regeln aus lassen sich die besonderen Schönheiten einer besonderen Stelle nicht beurteilen; die besonderen Absichten seien unzählbare und unendlich verschieden, und eben dadurch entstehen unzählige und unendlich verschiedene Gesetze und Regeln, nach denen sich das Urteil in jedem besonderen Falle richten müsse. Und doch verlangt er selbst in der gleichen Vorrede im Widerspruch damit nicht nur, der Geschmack müsse auf jene allgemeine Erkenntnis gegründet, sondern auch das Geschmacksurteil, das ja stets ein Urteil über einen einzelnen Fall ist, müsse aus ihr abgeleitet werden. Den Widerspruch zwischen diesen zwei völlig unvereinbaren Anschauungen hat er nicht bemerkt.

Bei Breitinger kommt dieser Gegensatz noch schärfer zum Ausdruck, und er scheint sich desselben halb bewußt geworden zu sein. In dem Abschnitt VIII der Abhandlung über die Gleichnisse (p. 239 ff.) definiert er den guten Geschmack als „eine tiefe Einsicht und genaue Beobachtung der Übereinstimmung des Mannigfaltigen“, und noch viel bestimmter setzt er in der Vorrede zu Bodmers Gemälden der Dichter den richtigen Geschmack als deutliche Einsicht in die Übereinstimmung der Kunst mit den Regeln des Schönen dem falschen Geschmack, der nur nach der Empfindung urteile, gegenüber. An einer anderen Stelle aber (Krit. Dichtkunst I, pag. 429 ff.) spricht er sich wesentlich anders aus. Hier sagt er, die besonderen Absichten eines Skribenten können

unendlich verschieden sein; demnach seien auch die Gesetze und Regeln, nach denen sich das Urteil in der Wahl der Umstände richten müsse, ebenso unzählbar und unendlich verschieden, als die besonderen Umstände, die ihre Wahl bestimmen. Ein bestimmtes Bild könne an einem besonderen Orte eine besonders große Schönheit, an einem anderen ungeeignet und häßlich sein; „darum“, schließt er, „ist es auch unmöglich, daß der gute Geschmack durch Regeln, die ein vollständiges Systema der Kunst ausmachen, gelehret und vorgetragen werde, weil seine Urteile sich auf besondere Stellen beziehen, die nach ihren besonderen Absichten und nach der Beschaffenheit besonderer Dinge beurteilt werden müssen“. Dies stimmt genau zu der Behauptung Kants, das Geschmacksurteil werde immer als ein einzelnes Urteil über den einzelnen Fall gefällt. Aber nach Kant ist das ästhetische Urteil ein Urteil des Gemüts über die Art seiner Erregung und kein Urteil des Verstandes über die objektive Beschaffenheit eines Dinges und so leugnet er mit Recht die Existenz von allgemeingültigen Regeln für das Geschmacksurteil. Breitinger dagegen bezeichnet den Geschmack auch hier als eine Kraft des Verstandes, die uns sowohl in der Auswahl besonderer Dinge und Umstände, wie in deren Verbindung sicher leite, gleich einem Kompasse, vermittelst dessen wir den zwei Klippen, dem Gemeinen und dem Unglaublichen, zwischen denen das poetische Schöne liege, glücklich entgehen können. Wir dürfen jedenfalls in den angeführten Stellen einen Ansatz zu einer richtigeren Einsicht in das Wesen des Geschmacks und Geschmacksurteils erkennen. Aber auch Breitinger ist offenbar der Widerspruch beider Auffassungen nicht recht zum Bewußtsein gekommen. Der Grund davon liegt in der falschen psychologischen Voraussetzung. Der Geschmack ist auch ihm eine Kraft des Verstandes; das Geschmacksurteil muß sich demnach in deutliche Erkenntnis auflösen lassen. Die ästhetische Empfindung ist ihm, wie die Sinnesempfindung, etwas rein Individuelles, das bei einem jeden Individuum verschieden ist und nur rein zufällig bei mehreren auch übereinstimmen kann. Daß bei der ästhetischen Empfindung und ihrem Urteil Subjektivität und Allgemeingültigkeit zusammentreffen, haben die Schweizer nicht erkannt; und doch lag in der echten Leibnitzschen Psychologie der Keim zu dieser Erkenntnis klar vor; denn der Inhalt der Empfindung oder der undeutlichen Vorstellung ist nach Leibnitz genau derselbe, wie der des Verstandes oder der deutlichen Erkenntnis. Seltsamerweise führt Bodmer auch in der Vorrede zur Kritischen Dichtkunst seine Ansicht vom Geschmack auf die Leibnitzsche Philosophie zurück; ja, in den Streitschriften behaupten die Verfasser schlechtweg, die berühmte Definition des Geschmackes von Leibnitz drücke genau ihre

eigene Ansicht aus, während sie so klar und bestimmt als möglich das Gegenteil davon aussagt. Wir werden somit bei der Lehre vom Geschmack gestehen müssen, daß sie keinen Fortschritt über König hinaus bezeichnet. Der in der Leibnitzschen Philosophie liegende Keim ist nicht entwickelt, die in der französischen und englischen Litteratur reichlich vorhandenen Vorarbeiten nicht verwertet. Ihr Verdienst ruht hier nur darin, daß sie die schwierigeren Punkte des Problems wenigstens angefaßt und an einigen Stellen, wenn auch im völligen Widerspruch mit ihrer eigenen Theorie, das Richtige wenigstens geahnt haben. Wir dürfen letzteres wohl Breitinger zuschreiben; von ihm hat Bodmer in der Vorrede zur Abhandlung über die Gleichnisse die fast gleichlautende Stelle entlehnt.

Eine sehr wichtige Rolle spielt in der poetischen Theorie seit der Zeit des Humanismus die Frage nach der spezifischen Absicht der Poesie. Die Absicht eines Dinges ist mit seinem Wesen gegeben. Besteht dies nun nach der damaligen Auffassung bei der Poesie in der Nachahmung der Natur mittelst der Rede, so kann ihre Absicht nur in der Vollkommenheit dieser Nachahmung liegen. Daß die Kunst Selbstzweck sei, erkannte man in dieser ganzen Periode noch nicht; man verlangte noch eine eigene, außer ihrem Wesen liegende Absicht. Mit Horaz bezeichnete man seit der Zeit des Humanismus, der ja in allem äußerlich an die antike Tradition anknüpft, als Aufgabe der Poesie, zu nützen und zu ergötzen. Man stempelte so ihre *notwendige* Wirkung, das Vergnügen, und die *gelegentliche, zufällige*, die Belehrung und Besserung, zur wirklichen Absicht derselben. Der Fortschritt in der weiteren Entwicklung liegt nun in der Richtung auf die Erkenntnis, daß die Kunst und so auch die Poesie Selbstzweck ist, daß das Vergnügen wohl ihre notwendige Wirkung, aber nicht ihre Absicht, und daß die weitere Wirkung, Aufklärung des Verstandes und Veredlung des Herzens und Willens, etwas für sie Nebensächliches ist. Diese Erkenntnis ist in unsrer Periode noch nicht aufgegangen. Selbst Lessing, obwohl er das Wesen der Kunst in die Darstellung der Schönheit, ihre notwendige Wirkung oder, wie auch er sagt, ihre Absicht in das Vergnügen setzt, sagt noch in der Dramaturgie ausdrücklich: bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie, es ist kläglich, wenn man dies erst beweisen muß. Der wirkliche Fortschritt zeigt sich in unsrer Periode zunächst nur darin, wie einerseits das Verhältnis dieser beiden Absichten, des Nützens und des Ergötzens, zu einander gefaßt und andererseits, wie das Nützen näher bestimmt wird. Im ganzen bricht sich immer mehr die Ansicht Bahn, daß die eigentliche, wesentliche Absicht der Poesie doch nur das Vergnügen, als ihre notwendige

Wirkung, die Belehrung und Besserung aber nur eine willkommene Zugabe sei. Die Frage nach der moralischen Besserung wurde besonders eifrig erörtert. Die Diskussion hierüber knüpfte sich vorzugsweise an die Frage nach der Absicht oder Wirkung der Tragödie, meist an die mißverstandene Aristotelische Formel von der Reinigung der Leidenschaften an. Schon zur Zeit der klassischen französischen Tragödie fanden sich Kunstkritiker, die der Poesie, speziell der Tragödie, die sittlich bessernde Wirkung gänzlich absprachen und der Ansicht waren, die mächtige Erregung der Leidenschaften, die reizende oder bewundernde Darstellung von Fehlern großer Männer werde weit mehr verführend, als bessernd und reinigend auf die Zuschauer wirken. Wo letzteres angenommen wurde, setzte man es neben den moralischen Sentenzen in die Kraft des Beispiels. Einig war man in der Anerkennung der anderen Seite des Nutzens, der Belehrung. Hier liegt der Fortschritt darin, wie diese Lehre nach Mittel wie nach Inhalt gefaßt wurde. Anfangs verlangte man von der Poesie eine wirkliche Bereicherung des Wissens, wie von der Wissenschaft; später faßte man die Sache richtiger als unbeabsichtigte Erweiterung des geistigen Gesichtskreises, als Vertiefung der Welt- und Menschenkenntnis, überhaupt als Förderung einer freieren gehobeneren Auffassung und Betrachtung der Wirklichkeit. So zuerst Mendelssohn, der geistige Vorläufer Schillers. Jetzt trat die Poesie neben die Philosophie, wie früher neben die positiven Wissenschaften.

Wie stellen sich nun die Schweizer zu den oben erörterten Fragen? Denn davon hängt wesentlich ihre Bedeutung für die Weiterbildung der Kunsttheorie ab. Auch sie halten sich an die von dem Altertum überkommene Ansicht, daß die Poesie nicht bloß ergötzen, sondern auch unterrichten und bessern solle. Auch für sie ist das Horazsche aut prodesse aut ꝛc. der Ausgangspunkt der Untersuchung, und das omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci die Lösung der Frage. Aber sie dringen tiefer ein und halten beide Seiten schärfer auseinander; sie analysieren die Natur des poetischen Ergötzens wie die des Unterrichtens. Sie bestimmen das Verhältnis beider Seiten zu einander dahin, daß doch das Ergötzen die eigentümliche Aufgabe der Dichtkunst ist, die Belehrung und Besserung nur als eine angenehme heterogene Beigabe dazukommt. Klar haben sie das freilich nicht ausgesprochen. Wir treffen auch hier wieder besonders bei Breitinger das gewohnte Schwanken zwischen traditioneller Lehre und besserer Einsicht, und so treffen wir bei ihm an verschiedenen Stellen ganz verschiedene, fast konträre Aussagen. Er spricht sich über die Bestimmung der Poesie gleich im Eingang des ersten Abschnittes der Kritischen Dichtkunst ausführlich

aus. Die Wissenschaften haben sämtlich zum Zweck, sagt er, durch die Erleuchtung des Verstandes das Herz zu reinigen und den Willen des Menschen zum Guten zu lenken und seine Wohlfahrt und Glückseligkeit dadurch zu befördern. Allein da der größte Haufe der Menschen zu den abgezogenen Untersuchungen des reinen Verstandes nicht aufgelegt ist, sondern allein von den Sinnen geleitet wird und sich nach einer empfindlichen Lust sehnet, so ist es sich nicht zu verwundern, daß die Weltweisheit zu allen Zeiten die eigene Bemühung und Arbeit einiger weniger über das gemeine Los der Menschen erhabener tiefsinniger Geister geblieben ist. Gleichwie nun ein kluger Arzt die bittern Pillen vergüldet oder verzuckert und durch diesen heilsamen Betrug den Kranken die Arzenei beibringet und die Gesundheit wiederherstellet, also müssen diejenigen, welche die Weisheit als ein Hülfsmittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit gebrauchen wollen, gleicherweise verfahren. Da die von den Weltweisen gefundene Wahrheit für die groben Sinnen der meisten Menschen ungeschmackt ist und keinen Eindruck auf sie macht, müssen sie solche nach dem Geschmack der Mehreren zubereiten, auf daß sie allgemein werde; und da ihren Lehren der Eingang in das menschliche Herz mittelst der mühsamen Überzeugung des Verstandes meist verschlossen ist, müssen sie bedacht sein, sich der Herzen durch einen neuen Weg mittelst einer unschuldigen List zu bemächtigen. In keiner andern Absicht nun sind die Künste zum allgemeinen Nutzen und Ergötzen der Menschen erfunden worden. Dies gilt besonders von den edlen Künsten, und vornehmlich von der Kunst der Wohlredenheit und Poesie; maßen Weisheit und Tugend mittelst derselben dem Menschen ganz angenehm und darum auch allgemein gemacht werden. Man hat nämlich wahrgenommen, daß der Mensch auf alles Fremde, Seltsame und Ungemeine besonders aufmerksam ist; ferner, daß er in Beschauung dessen, was glücklich nachgeahmt ist, ein besonderes Vergnügen findet; endlich, daß das menschliche Gemüte gerne immer rege und in Bewegung ist und ihm nichts so sehr zuwider wird, als der Mangel an Empfindung und eine gänzliche Stille. Auf diesen Grund sah man sich einen neuen Eingang in das Herz geöffnet und man lernte gleich aus der Erfahrung, daß die Vorstellung abgezogener Wahrheiten unter sinnlichen Bildern und Gleichnissen durch ähnliche Beispiele, durch die Fabel und Dichtung mit einem empfindlichen Ergötzen auf das menschliche Gemüt eindringet und dasselbe mit unwiderstehlicher Gewalt rühret. So vermögen Rede- und Dichtkunst die klugen und heilsamen Lehren des Verstandes auf eine angenehme Weise dem Gemüt des Menschen einzuspielen und sich desselben zu bemeistern. Darum rechnet man sie unter die artes populares, d. h.

diejenigen Künste, die ihre Absicht auf den gemeinen Haufen gerichtet haben, weil durch ihren Dienst Tugend und Wahrheit allgemein gemacht werden[1]. Dieser letztere Gedanke und die aus den lateinischen Poetiken entnommene Bezeichnung ars popularis kehrt nun außerordentlich häufig wieder. Breitinger spricht es ausdrücklich aus (I. p. 125), daß die Poesie für die philosophischen „über das gemeine Loos der Menschen erhabnen Geister" nichts ist. „Für diese ist die Poesie nicht erfunden worden, weil sie eines höhern, edlern und von den Sinnen ganz abgezogenen Ergötzens fähig sind. Die nackte Warheit hat für sie so viel Anzügliches, daß es ihnen notwendig verdrießlich fallen muß, wenn ihre Schönheiten ihnen aus dem Gesicht entzogen und verstecket werden, ob dieses gleich durch den prächtigsten Schmuck der Kleidung geschähe."

Über das Verhältnis von Ergötzen und Nutzen der Poesie spricht er sich mit Anschluß an das Horazsche aut prodesse volunt ꝛc. aus (I, p. 100 f.). Der Streit, sagt er, lasse sich leicht beilegen, wenn man bedenke, daß die Poesie, insoweit sie eine Kunst sei, die in der Nachahmung bestehe, notwendig ergötzen müsse, und dann ferner, daß alle Künste und Wissenschaften zu der Beförderung der menschlichen Glückseligkeit müssen gebraucht werden, dergestalt, daß folglich das Ergötzen selbst ein Mittel abgeben müsse, das Wohlsein des Menschen zu befördern, wie in der That die edlern Künste durch das Ergötzen den Wohlstand des Gemütes suchen. Breitinger sagt ferner: Wenn ich sage, daß das Ergötzen der Hauptzweck der Poesie sei, so verstehet sich da nicht ein schädlich Ergötzen, das den Lüsten schmeichelt ꝛc., sondern ein Ergötzen, das der Vernunft und der Würdigkeit der menschlichen Natur gemäß und auf das Wahre und Gute gegründet ist, oder wenigstens ein unschuldiges Ergötzen, das der Ehrbarkeit und Tugend nicht nachteilig ist. Ein Poet ist zugleich ein Mensch, ein Bürger und ein Christ. Das Ergötzen, das die poetische Kunst gewähren kann, muß den Menschen zur Beobachtung der natürlichen bürgerlichen und christlichen Pflichten aufmuntern und also seine Glückseligkeit zu befördern suchen. Die Poesie muß somit auch auf die Erleuchtung des Verstandes und auf die Belehrung des Willens sehen, an welchen beiden Stücken die Glückseligkeit des menschlichen Lebens einig hängt und ohne welche kein wahrhaftes und eigentliches, vernünftigen Geschöpfen anständiges Ergötzen statthaben kann. Aus dieser Darstellung geht hervor, daß für Breitinger die wesentliche und eigentliche Absicht der Poesie das Ergötzen ist, der Nutzen nur etwas Secundäres und Heterogenes; aber er

[1] Krit. Dichtk. I, p. 5—9.

hebt den letztern doch so nachdrücklich hervor, daß die erstere Seite doch nicht zu ihrem vollen Rechte gelangt[1]. Auch Bodmer verlangt so im Vorübergehen, daß die Poesie belehre und bessere — aber eben nur im Vorübergehen; er hebt weit nachdrücklicher und unverklausulierter das Ergötzen als den einzigen, oder jedenfalls eigenen Zweck der Poesie hervor.

Das Ergötzen, das die Poesie schaffen kann und will, ist nun ein sehr mannigfaltiges. Breitinger zählt alle Arten desselben auf, II. p. 399: „Der Zweck all ihrer Werke“, sagt er, „ist, durch die geschickte Nachahmung zu gefallen und das menschliche Gemüt auf eine angenehme Weise einzunehmen. Es sei, daß die Nachahmung die Neugierigkeit der Menschen durch die Vermehrung der Begebenheiten und Gegenstände einigermaßen befriedigt; oder daß sie den Menschen durch Erregung der Leidenschaften aus dem verdrießlichen Stande der Unthätigkeit, in der er sich selbst zur Last wird, herauszieht; oder daß sie ihn mit einer Bewunderung für die Geschicklichkeit des nachahmenden Poeten erfüllet, oder ihn mit der Vergleichung der wahren (d. h. wirklichen) Gegenstände mit den Bildern angenehm beschäftigt; oder endlich, daß alle diese Ursachen sich vereinigen und zusammen wirken: so kann der menschliche Geist sich nicht erwehren, daher eine entzückende Lust, die seinem angebornen Geschmack so gemäß ist, mit Ergötzen zu fühlen[2].“ Wir haben in dieser konfusen Zusammenstellung scheinbar vier, faktisch drei Quellen des poetischen Ergötzens: Mit Aristoteles das μανθάνειν sowie das θαυμάζειν, welch beides aus der Vergleichung des Nachbilds mit der Wirklichkeit entsteht; sodann mit Dubos die angenehme Beschäftigung des Geistes und die Erregung des Gemütes. In den frühern Schriften halten sie sich nur an Aristoteles und finden das poetische Ergötzen in der Befriedigung der angeborenen Wißbegierde, der Erkenntnis, daß das Abbild identisch mit dem Urbild in der Natur ist und in der Verwunderung. Letztere fassen sie von Anfang an bis zuletzt als Verwunderung über die Fähigkeit des menschlichen Geistes, die Werke der Natur so getreu nachzuahmen. Näher geht auf unsere Frage Breitinger in der Kritischen Dichtkunst, Band I, Abschnitt 3 und 4 ein. Er wiederholt hier die früheren an Aristoteles anknüpfenden Erörterungen der Schrift über die Einbildungskraft; aber er hat seitdem Dubos studiert und macht nun den Versuch, ihn mit Aristoteles zu kombinieren. Die menschliche Seele, lehrt er jetzt, verlangt ihrer

[1] Die Behauptung von Servaes, daß bei Breitinger das Ergötzen nur Ornament der Moral sei, ist nicht richtig.

[2] Ist wörtlich aus La Motte entnommen, drückt aber wirklich Breitingers eigene Ansicht aus.

innersten Natur nach stets beschäftigt und erregt zu sein. Die Unruhe unangenehmer, selbst schmerzlicher Affekte ist ihr lieber als eine bewegungslose Stille (I, p. 85 u. a. a. O.). Während nun die Affekte, die die Wirklichkeit z. B. der Anblick widriger Gegenstände erregt, stets eine schmerzliche Beimischung haben, ist dies bei den Nachbildungen der Kunst nur vorübergehend und in geringem Grade der Fall, weil wir uns hier mehr oder weniger bewußt sind, daß wir nur Schein nicht Wirklichkeit vor uns haben (I, 65 u. sonst). So werden uns selbst die strengen Leidenschaften des Schreckens und des Mitleidens erträglich ja angenehm, wenn sie durch eine geschickte Nachahmung in unsrer Brust hervorgebracht worden. Sie lockt uns die Thränen aus den Augen, ohne uns wirklich traurig zu machen; die Betrübnis liegt nur am Rande unsres Herzens und wir spüren wohl, daß unsre Thränen mit der Vorstellung der sinnreichen Erfindung aufhören werden (p. 70). Eine solch geschickte Nachahmung vermag nicht allein das Gemüt in Bewegung zu setzen und den Verdruß, der den Mangel an Geschäften begleitet, zu verjagen, sondern auch die Gemütsleidenschaften von allen widrigen Folgen und Zufällen völlig zu reinigen, also daß wir ein reines Ergötzen genießen können, auf welches keine solche Ungelegenheiten folgen, als die ernstlichen Bewegungen zu begleiten pflegen, p. 75 und 76. Da uns nun die Erregung unsres Gemütes weit mehr Ergötzen gewährt, als die Befriedigung unsrer Wißbegierde, so wird die Darstellung solcher Materien, die das Gemüt rühren und einnehmen, eine weit stärkere und sicherere Wirkung thun, als die Nachahmung der toten Werke der Natur, ja man darf behaupten, „daß selbst unter den bewegenden Stücken diejenige die kräftigste Wirkung haben und das strengste Ergötzen gewähren, die die heftigsten und widerwärtigsten Leidenschaften wie Furcht, Schrecken, Mitleiden erregen, weil die Kunst der Nachahmung diese Leidenschaften von allem wirklich Widerwärtigen reinigt, daher auch die Tragödie stärker anziehet und bewegt als die Komödie“ (p. 86 f.). So macht Breitinger an der Hand von Dubos einen weiten Schritt über Aristoteles und die alte Lehre hinaus. Er hat es zuerst in Deutschland erkannt und ausgesprochen, daß die Dichtkunst vor allem auf die Erregung unsres Gemüts abzusehen hat und daß dies nicht durch die Abschilderung der toten Werke der Natur, sondern von Handlungen, Leidenschaften und Charakteren geschieht (I, 86; I, 364; I, 371 f.), daß das poetische Ergötzen in der Steigerung unsres Realitätsbewußtseins beruht — um eine Formel von Lessing zu gebrauchen — und endlich, daß der Unterschied zwischen der Wirkung der Wirklichkeit und der der künstlerischen Nachbildung darin besteht, daß jene pathologisch, diese ästhetisch ist. Allerdings ver-

mag er diese neue bessere Einsicht nicht konsequent festzuhalten, sondern er versucht Aristoteles und Dubos zu verbinden. Doch hierauf wie auf sein Verhältnis zu Lessing in dieser Frage werden wir später zurückkommen.

Schon in den Diskursen bezeichnen die Schweizer Einbildungskraft und starke Neigung zu einem Gegenstand als die beiden Quellen des dichterischen wie des künstlerischen Schaffens überhaupt; in der Schrift über die Einbildungskraft führen sie ihre Gedanken näher aus und stellen hier die Neigung zu einem Gegenstand mehr als ein selbstständiges Moment, als poetische Begeisterung neben die Phantasie. Die betreffenden Artikel in den Diskursen sind sicher von Bodmer und so wohl auch die Weiterbildung in der Schrift über die Einbildungskraft. Eine Umarbeitung der letzteren liegt vor in der Abhandlung über die poetischen Gemälde der Dichter, die indes mehr eine breitere Ausführung, als eine inhaltliche Erweiterung jener Grundgedanken ist. Bodmer hält auch hier noch, so sehr er den Leibnitzianer zu spielen sucht, den Standpunkt der Lockeschen Psychologie fest. Die Seele ist bei der Geburt des Menschen völlig leer; einzig und allein die Sinneseindrücke geben ihr ihren Inhalt. Aber diese haften nur so lange, als der Gegenstand anwesend ist. Sobald dieser aus den Sinnen entschwindet, müßte er auch aus dem Bewußtsein entschwinden, wenn uns nicht der Schöpfer in der Phantasie eine besondere Kraft verliehen hätte, die auch nachher wieder jene Vorstellungen hervorrufen kann. — Natürlich bedarf besonders der Dichter einer guten und reichen Einbildungskraft; er muß sich einen reichen Vorrat von Phantasiebildern aus Natur und Kunst anlegen. Neu führt er in unsrer Schrift noch an die Wunder der unsichtbaren Welt. „Hier bieten sich hundert neue Bilder zu Beschreibungen und Gleichnissen. Wer seine Reise in diese neu entdeckten Gegenden erstrecken will, kann sich die Mühe sparen, in den Poeten der alten Philosophie den noch übrig gebliebenen Rauch aufzusuchen. Dadurch werden die Sonnen, die Sterne, Löwen, Wasserfluten und andere solche gemeine Sachen der Bürde, so sie bis dahin in den Gedichten fast allein tragen mußten, entladen, und der geduldige Leser von einer verdrießlichen Wiederholung befreit[1]. Wichtiger als diese Bereicherung durch die Welt des unendlich Kleinen ist die Hinweisung auf das unendliche Gebiet der möglichen Welten neben der wirklichen Welt, als dem eigentümlichen Gebiet der Dichtung. Den Keim dazu haben wir schon in der Anklagung des verderbten Geschmacks gefunden. Jetzt führen sie diesen Gedanken, durch das Studium von

[1] Poet. Gemälde p. 19.

Aristoteles und Wolff angeregt, weiter aus. Ist die Einbildungskraft die Schatzmeisterin der Seele, bei welcher die Sinnen ihre gesammelten Bilder in sichere Verwahrung legen, wo sie dieselben zu ihrem Gebrauch abfordern kann, so hat sie daneben noch ein eigenes Gebiet, das sich noch unendlich weiter erstreckt, als die Herrschaft der Sinne. Die Einrichtung der gegenwärtigen Welt ist keine absolut notwendige; neben ihr sind noch unendlich viele andre Welten möglich. Die Einbildungskraft umfaßt nun auch dies Gebiet der möglichen Welten; ja das letztere ist das ihr ganz eigene Gebiet. Sie stellt nicht allein das abwesende Wirkliche als gegenwärtig vor, sondern teilt auch dem bloß Möglichen den Schein der Wirklichkeit mit, so daß wir diese neuen Geschöpfe gleichsam sehen, hören und empfinden. Das Gebiet der Dichtkunst ist nach Breitinger das Wahrscheinliche und Mögliche, wie das der Geschichte das Wahre und Wirkliche, was er dann im Anschluß an Aristoteles weiter ausführt. Welche Wichtigkeit sie diesem Gedanken beilegen, geht daraus hervor, daß sie an zahlreichen Stellen auf ihn zurückkommen.

Als Mittel, „die Einbildungskraft aufzubringen und zu entzünden“, bezeichnet Bodmer, ähnlich wie schon früher, einerseits die Abgezogenheit der Sinne, weshalb die Dichter keinen bequemeren Aufenthalt für die Musen gefunden haben, als einen schattenreichen Wald und ein offenes Feld, andererseits die starke Neigung für einen Gegenstand; „von dieser empfängt sie ihre beste Stärke; sie schwellet sie auf und treibet sie in eine außerordentliche Hitze, nicht anders, als der Wind das Feuer“ wiederholt er auch jetzt noch wörtlich. Der Dichter darf indes der Phantasie die Zügel nicht schießen lassen. Denn sie ist in ihrer Hitze allzu geneigt, über die Grenzen des Glaubwürdigen und Wahrscheinlichen auszuschweifen und sich in dem ungeheuren Abgrund des Abenteuerlichen zu verlieren. Deshalb muß ihr als Leitstern und Kompaß der Verstand dienen; nach seiner Anweisung muß sie in diesem verwirrten Gemenge eine kluge Auswahl der Bilder anstellen, solche nach der Regel des Wahrscheinlichen zusammengatten und in eine Ordnung verbinden[1]. Den Gedanken, daß die starke Neigung für einen Gegenstand die Phantasie ins Feuer setzen müsse, d. h., daß der Affekt oder die poetische Begeisterung die erste Quelle der Dichtkunst sei, führen nun beide an mehreren Orten sehr breit und reichlich mit Beispielen aus alten und neuen Dichtern belegt aus. Die Hauptstellen sind: Poetische Gemälde, Abschnitt XI: Von dem Ausdrucke des Gemüts mittelst der Figuren der Rede;

---

[1] Gemälde p. 13—16.

Breitinger, Kritische Dichtkunst I, Abschnitt 9: Von der Kunst gemeinen Dingen einen Schein der Neuheit zu geben, und II, Abschnitt 8: Von der herzrührenden Schreibart. Da die Ausführung mehr breit als tief und inhaltreich ist, genügt es die Grundgedanken anzugeben; es sind dieselben, die schon in den Diskursen und in der Schrift über die Einbildungskraft vorliegen.

Ist der Mensch durch eine heftige Leidenschaft aufgebracht, so sieht er die Dinge nicht nur in einer andern Gestalt, Figur und Größe, sondern wird durch die Hitze der Gemütsbewegungen oft so getäuscht, daß er sich beredet solche Dinge zu sehen, die nirgend sind oder wenigstens von dem Gesicht weit entfernt oder noch zukünftig sind. Der Poet wird in seiner Verzückung von fernen Dingen als von wirklich gegenwärtigen reden, und sie dem Leser gleichsam mit dem Finger zeigen. Er wird sie anreden, als ob sie ihm vor Augen ständen. Er wird seine Aussprüche nicht mehr als bloße Wünsche und Mutmaßungen vortragen, sondern sie sind den Weissagungen gleich und schließen das künftige Geschick auf eine sichtbare Weise auf, die sehnlichste Hoffnung stellt sich das zukünftige und gewünschte Gut als gegenwärtig vor und belustigt sich an dessen Genuß in dem süßen Traum ihrer Einbildung. Die brünstige Liebe, die unter allen Leidenschaften die verwegenste, mächtigste und in ihrem Betragen die wunderlichste ist, wird ihren geliebten Gegenstand seiner Abwesenheit und Entfernung ungeachtet nie aus dem Gesicht verlieren [1]. So erweckt der Affekt die wunderbaren und seltsamen Vorstellungen der Phantasie, die poetischen Entzückungen, Gesichter, Weissagungen, Träume, welche vornehmlich in der Ode herrschen und von dem poetischen Enthusiasmus oder der Begeisterung herrühren [2]. Die Alten haben die äußerste Bestrebung einer durch die Leidenschaften erhitzten Phantasie einer göttlichen Begeisterung zugeschrieben, und in der That geglaubt, daß ihre Poeten von Apollo oder den Musen ganz angefüllet und gleichsam aus sich selbst entzücket würden [3]. Die Begeisterung gehöret notwendig zur Kunst des Poeten. Will derselbe nun die Leidenschaft, die ihn selbst bewegt, auch in dem andern erwecken, so muß er die Sprache der Leidenschaft sprechen. Diese Sprache ist bei allen Völkern die gleiche [4]. Der Dichter halte sich frei von allem gesuchten und gekünstelten Wesen; er lasse einfach das

---

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 321 ff.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 309.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 329 f.
[4] Krit. Dichtkunst II, p. 354 ff.

Herz sprechen, so werden ihm die Worte gleichsam auf der Zunge wachsen. Wer selbst in Leidenschaft ist, wird auch die Leidenschaft des Lesers oder Zuhörers erwecken (Arist. Poet. 18). Es beruht das auf der Gleichheit und Gemeinschaft der menschlichen Natur, vermöge der wir durch die Gemeinschaft der gleichen innigen Rührungen an dem Wohl und Wehe der andern denselben Herzensanteil nehmen, wie an dem eigenen[1].

Hat der Dichter nun aber nicht den eigenen Affekt, sondern fremden darzustellen, so muß er in sich selbst erst diesen Affekt erregen. Wie im Vorspiel zum Faust verlangt wird, daß der Poet die Poesie kommandiere, so verlangt auch Breitinger: die Seele muß ihrer Einbildungskraft befehlen, den vorgelegten Gegenstand genau zu besichtigen; wenn sie dann von dem Affekte mit aller Macht angespornet und in eine starke Bewegung gebracht worden, wird sie neue und wunderbare Bilder hervorbringen, die mit Verstand ausgelesen der Materie ein ungewöhnliches Licht und Leben mitteilen werden[2]. — Die Schweizer lassen den Dichter so zu sehr mitten im Affekt, mitten in der Begeisterung produzieren. Gottsched meinte, wie wir oben gesehen, der Affekt müsse vorüber sein, ehe der Dichter ihn poetisch gestalten und aussprechen könne. Er hat an dem so berühmten Trauergedichte Bessers auf seine verstorbene Gattin eben das getadelt, daß es im ersten Affekte verfaßt sein wolle. Bodmer erklärt diese Anklage für zu weit hergeholt und verteidigt das Gedicht, aber in einer Weise, die das Richtige besser trifft. Er sagt: Wenn Besser seine Gemütsverfassung (nämlich den ersten Eindruck beim Tode der Frau) nach der Zeit wieder in die Gedanken geholet und als ein Poet, nicht als ein Geschichtschreiber mit der Absicht vorgestellet hat, daß er die Phantasie der Leser in Entzückung versetzte und diejenige Lust dadurch hervorbrachte, so das Herz mitten in der Bewegung und dem Streit der Leidenschaften findet; wenn er zu diesem Ende sich der Vorrechte der Poesie bedienet hat, so sehe ich nicht, was ihm mit Recht vorzuwerfen sei. Hier ist also auch Bodmer damit einverstanden, daß der Dichter uns die innern Erregungen und Erlebnisse nicht mit Haut und Haar zu genießen gebe, sondern sie erst in eine gewisse Ferne treten lasse, ehe er sie poetisch gestaltet.

In den obigen Schilderungen der Imagination wurde uns mehr die allgemein menschliche, als die speziell künstlerische Phantasie gezeigt. Näher wird uns das Wesen der eigentlichen dichterischen Phantasie

[1] Krit. Dichtkunst II, p. 353.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 332 ff.

erschlossen in den Erörterungen über das, was Breitinger abstractio imaginationis nennt. Er hat diesen Begriff an vielen Stellen eingehend erörtert (Hauptstelle I, p. 286). Auch Bodmer führt den gleichen Gedanken in der Schrift von den Poetischen Gemälden, wenn auch nicht so eingehend, aus. Wir haben hier neben der richtigeren Erkenntnis des Wesens des ästhetischen Ergötzens den zweiten wichtigen Punkt, in dem sie über ihre frühere Ansicht und die in Deutschland herrschende Lehre hinausschreiten und wo dann Mendelssohn und Lessing direkt anknüpfen. Wie sie sich in jenem ersten Punkt an Dubos anschließen, so in dem letztern an Muratori und an Richardson. Sie haben in beiden Fällen nur das Verdienst, die höhere Kunsteinsicht jener Männer bei uns in Deutschland eingeführt zu haben. Aber doch ist es ihr Verdienst, nicht das Lessings, wie man insgemein zu behaupten pflegt. — In den Diskursen verlangen die Schweizer photographisch treue Wiedergabe der Natur; in der Schrift über die Einbildungskraft gewinnen sie die Erkenntnis, daß nur der Eindruck der gleiche wie der der Wirklichkeit sein muß. Jetzt machen sie den großen Fortschritt zu der Einsicht, daß der Eindruck der künstlerischen Nachbildung ein wesentlich anderer ist, als der der Wirklichkeit, und ebenso, daß die Kunst nicht die Natur zu kopieren, sondern die charakteristischen Züge herauszugreifen und zu einem in der Wirklichkeit selten oder nie vorkommenden Grade von Vollkommenheit zu steigern habe.

Die abstractio imaginationis, sagt Breitinger, besteht darin, „daß der Poet den Zusatz von dem Widerwärtigen, der die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit eines Gegenstandes auf einen gemäßigten Grad setzet, in seiner Nachahmung weglasse und hergegen, was die Natur von verschiedenen Arten der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit in verschiedenen Gegenständen mit ungleichem Maaße verteilt hat, aufmerksam und sorgfältig zusammensuche und diejenigen Arten, die er zu erhöhen gedenket, in seinem vorzustellenden Bilde geschickt vereinige[1]". Der Poet verfährt nun der Art, daß er die in der Wirklichkeit an einzelnen Exemplaren gleicher Art vorkommenden Vollkommenheiten und Schönheiten herausnimmt, sammelt und unter Umständen auch noch steigert, die nebensächlichen, das Gemüt störenden und zerstreuenden beseitigt oder schwächt. Neue Züge zu erfinden vermag auch der Dichter nicht, sondern nur das in der Wirklichkeit

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 287. Unrichtig bezieht Servaes, der die prinzipielle Bedeutung dieses Begriffs nicht erkannt hat, dies nur auf die Schaffung von Moraltypen (p. 134).

Vorhandene auf andere Weise zu verbinden. „Die Natur", sagt Breitinger, I, p. 273, „ist mehr für die Mannigfaltigkeit, als für die höchste Vollendung ihrer Werke besorgt gewesen; sie hat ihr Vermögen nicht etwa an einzelnen Dingen erschöpfet, sondern ihre Schönheiten unter die Dinge von einer gleichen Art nach Zahl, Gewicht und Maaß ausgespendet. Trotz der unendlichen Verschiedenheit der Werke der Natur hat jedes seine wesentliche Schönheit. Nun stehet es in der Kraft des Poeten mittelst seiner Einbildungskraft die vortrefflichsten Schönheiten und merklichsten Eigenschaften, die er bei Dingen von einer Art antrifft, zusammenzutragen und in einem neuen Bilde geschickt zu verbinden: und hierin liegt der Grund alles dessen, was die Künste Vortreffliches in sich haben[1]." Als Beispiel dieses Verfahrens führt Breitinger die Gärten des Alkinous und die bekannte Erzählung von Zeuxis an: als er den Krotoniaten eine Helena malen sollte, ließ er sich die fünf schönsten Mädchen der Stadt als Modell geben und entlehnte von jeder einen charakteristischen Zug der Schönheit für sein Bild. Es ist das freilich eine ziemlich naive und rohe Vorstellung künstlerischen Verfahrens. — Ähnlich verfährt der Dichter bei Behandlung von Stoffen aus dem Menschenleben. Der Poet kann auf das Gemüt der Leser nur vermittelst des Neuen und Wunderbaren wirken: nun sind aber die wunderbaren Vorfälle in der Wirklichkeit selten und nach Ort und Zeit zerstreuet. Er löst deshalb die seltsamsten Schicksale und Begebenheiten der wirklichen Welt aus ihrer Verbindung und bringt sie in eine neue. Er schildert nicht was wirklich geschehen ist, sondern was unter gewissen Umständen hätte geschehen können. Daher hat die Poesie mehr Anmut, Ordnung und Abwechslung als die wirkliche Geschichte[2]. Ebenso verfährt er bei der Zeichnung von Charakteren: auch hier greift er aus der zerstreuenden Mannigfaltigkeit der Züge die charakteristischen heraus, verstärkt sie und rundet sie zu einem anschaulichen Bilde ab. „Unter 20 oder 30 Sachen, die ein Mensch sagt oder thut, liest der Poet 3 oder 4 Linien aus, die dessen Charakter auf eine absonderliche Weise zukommen" und formiert daraus das Charakterbild[3]. Er erhöht irgend einen hervorstechenden Zug einer Person, indem er die widerstrebenden Eigenschaften, die ihr in der Wirklichkeit beigemischt sind, wegläßt[4]; oder er vereinigt Züge, die sich bei ver-

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 274.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 278.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 487 f.
[4] Krit. Dichtkunst I, p. 287 f. und p. 488.

schiedenen Personen finden, zu einem einzigen Charakter[1]. So kopiert die Poesie nicht wirklich vorkommende Personen, sondern zeichnet typische Charaktere und darum ist „nach Aristoteles die Poesie lehrreicher als die Geschichte, weil jene die allgemeinen Sachen sagt, diese die absonderlichen erzählet[2]". Dies gilt besonders da, wo der Poet historische Personen darstellt. Selten trifft man in der Historie ungemeine Menschen an, bei denen Tugenden und Neigungen auf die höchste Staffel gestiegen sind. Darum muß sich der Dichter des eigenen Rechts der Poesie, die eine Schöpferin ist, bedienen, und die unvollkommenen Charaktere, die man in der Historie findet, mittelst Zusätzen, Abziehungen und Zusammensetzungen seiner Absicht gemäß ausarbeiten[3]. Und so faßt denn Breitinger die idealisierende Thätigkeit des Dichters in folgenden Worten zusammen: „Ich sehe den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer zweiten idealischen Welt oder eines neuen Zusammenhangs der Dinge, der nicht allein Fug und Macht hat, den Dingen die nicht sind, eine wahrscheinliche Wirklichkeit mitzutheilen, sondern daneben so viel Verstand besitzt, daß er seine Hauptabsicht zu erreichen, die besondern Absichten dergestalt mit einander verknüpfet, daß immer eine ein Mittel für die andere, alle insgesamt aber ein Mittel für die Hauptabsicht abgeben müssen[4]." Die Schweizer verdanken diese richtigere Einsicht in das künstlerische Verfahren des Dichters dem Studium von Muratori, Richardson und Lamotte, wissen dann aber auch die einschlägigen Stellen von Aristoteles nachträglich beizuziehen. Sie stehen hier auf gleicher Höhe der Einsicht, wie Mendelssohn und Lessing, die hier direkt an sie anknüpfen und die wichtigsten Formeln fast wörtlich von Breitinger entlehnen. Die Unreife ihres Standpunkts zeigt sich noch in einer falschen Überschätzung der schöpferischen Phantasie. Die Poesie idealisiert nicht bloß die wirkliche Welt, sondern ihr stehen all die unendlich vielen Welten zu Gebot und so schafft sie auch Wesen, die in der Wirklichkeit nicht vorkommen, in einer andern möglichen Welt aber ihren Platz haben. Ja, eben hier erweist sie ihre höchste Kraft.

Das Gebiet der Poesie erstreckt sich nämlich nach Breitinger, die abgezogenen Wahrheiten ausgenommen, so weit als das der Weltweisheit[5].

---

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 288f.

[2] Krit. Dichtkunst I, p. 290.

[3] Bodmer Poet. Gemälde, p. 411.

[4] Krit. Dichtkunst I, p. 426.

[5] Vgl. besonders Krit. Dichtk. I, Abschnitt 3: Von der Nachahmung der Natur, und Bodmer, Poet. Gemälde, Abschnitt 3: Von dem Stoff zu poetischen Gemälden.

Es umfaßt die ganze wirkliche Welt. Diese zerfällt in eine materialische, eine geistige und eine mittlere oder menschliche; der Mensch hat vermöge seines Körpers Anteil an der materialischen, mittelst seiner Seele an der geistigen Welt. In der Schilderung der materialischen Welt zeigt sich der Dichter als bloßer „Abdrücker" (Kopist); seine verwundersamste Kraft zeigt er in der Schilderung der Geisterwelt (Engel oder Teufel 2c.). Doch ist die mittlere oder menschliche Welt das eigenste Gebiet der Poesie und hier wiederum die Gemütsleidenschaften der Menschen besonders die heftigen, die Schrecken und Mitleid zu erregen geeignet sind. Aber das Gebiet der Poesie erstreckt sich noch über die wirkliche Welt hinaus und umfaßt auch alle möglichen Welten. Auch diese haben eine Wahrscheinlichkeit, die in ihrer von allem Widerspruch freien Möglichkeit und in der Allmacht Gottes beruht. Die Nachahmung der Natur in dem bloß Möglichen ist das eigentliche Hauptwerk der Poesie. Denn um das Gemüt einzunehmen und zu ergötzen, ist es nicht nötig, daß eine Erzählung wirklich und historisch wahr sei; es genügt, daß sie wahrscheinlich ist. Dichten ist nichts anderes, als sich in der Phantasie neue Begriffe und Vorstellungen formieren, die ihr Original nicht in der wirklichen, sondern in irgend einer andern möglichen Welt finden. Jedes wohlerfundene Gedicht ist nicht anders anzusehen als eine Historie aus einer andern möglichen Welt. Und in dieser Absicht kommt auch dem Dichter allein der Name ποιητοῦ, eines Schöpfers zu; „weil er nicht alleine durch seine Kunst unsichtbaren Dingen sichtbare Leiber mittheilet, sondern auch die Dinge, die nicht für die Sinnen sind, gleichsam erschaffet, das ist aus dem Stand der Möglichkeit in den Stand der Wirklichkeit hinüberbringt und ihnen also den Schein und den Namen des Wirklichen mittheilet." Der Poet muß aber eine richtige Auswahl unter den unzähligen ihm zu Gebot stehenden Stoffen der wirklichen und der möglichen Welten machen. Da seine Aufgabe ist zu belehren und zu ergötzen, so wird er vor allem solche Stoffe wählen müssen, die die Wißbegierde und Verwunderung erregen, μανθάνειν und θαυμάζειν des Aristoteles. — Gegenstände, die nur unsere Erkenntnis erweitern, nehmen das Gemüt weit nicht so ein, wie solche, die Verwunderung erregen. Nur das Neue, Seltsame und Außerordentliche vermag Sinne und Gemüt auf eine ergötzende Weise einzunehmen. Selbst das Schöne, Große und Verwundersame vermag ohne den Schein der Neuheit nicht zu bewegen. Das Neue und das Ungemeine ist die einzige Quelle des Ergötzens[1]. Diese Behauptung belegt Breitinger mit einem klassischen

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 111. Vgl. Spectator Nr. 412.

Beispiele: „eine prächtige Erleuchtung von Kerzen bringet uns, wenn sie ungewohnt ist, mehr Ergötzen, als eine Nacht, die von dem leuchtenden Mond und dem ganzen Sternenheer hell gemacht wird[1]". — Der Dichter hat somit vor allem das Neue aufzusuchen. Die äußerste Staffel des Neuen ist das Wunderbare[2]. Der Mensch verwundert sich nur über das Außerordentliche: darum darf ihm der Poet auch nur solche Sachen vorlegen, die außer der Ordnung des gemeinen Naturlaufes sind. Aber das Wunderbare muß stets auf die wirklichen oder möglichen Wahrheiten gegründet, d. h. wahrscheinlich sein[3]. Das Unmögliche und sich selbst Widersprechende kann nicht Gegenstand der Poesie sein, denn dieses hat ja auch keinen Grund in der Allmacht Gottes. So beruht die vornehmste Kraft und Schönheit der Poesie in der Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen[4]. Die Poesie, die eine Art von Schöpfung ist, muß ihre Wahrscheinlichkeit entweder auf die Übereinstimmung mit dem jetzigen Lauf der Natur gründen, oder auf die Kräfte der Natur, die sie bei andern Absichten hätte ausüben können[5]. Eine besondere Quelle des Neuen und Wunderbaren finden die Schweizer in der Welt des mikroskopisch Kleinen (Vgl. Spectator 420), auf die sie die Dichter ganz besonders aufmerksam machen, sodann in der unsichtbaren Geisterwelt (Engel ꝛc.) und endlich in der Schaffung allegorischer Figuren und der Äsopischen Fabel.

Schon die Diskurse gehen näher auf das Verhältnis von Poesie und Malerei ein. Diese Grundgedanken werden dann in den reifen Werken mit genauerer Berücksichtigung der Spectatorartikel und mit Beiziehung von Dubos weiter ausgeführt, in der Art, daß diese Ausführung gegen jene mehr unbestimmt gehaltenen Grundgedanken besonders bei Breitinger einen Rückschritt bezeichnet, sofern dieser der Poesie in unverständigster Weise einen Vorrang über die Malerei auf deren eigenstem Gebiete zuschreibt.

Malerei und Poesie, lehren sie, sind einander verschwistert: „Beide haben einerlei Vorhaben, nämlich dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben. Beide arbeiten über einerlei Materie: die Werke der Natur und der Kunst sind ihre Urbilder, die sie durch eine ge-

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 119.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 130.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 131.
[4] Krit. Dichtkunst I, p. 133.
[5] Krit. Dichtkunst I, p. 136 f.

schickte Nachahmung auf eine fühlbare Weise auszudrücken suchen. Beide haben auch den gleichen Endzweck, uns durch die Ähnlichkeit ihrer Bilder mit dem Urbild zu ergötzen. Endlich haben sie eine Lehrmeisterin, die Natur, bei der sie in die Lehre gehen. Ein Unterschied liegt nur in der Ausführung, da der Maler mit Pinsel und Farbe, der Poet mit Worten und der Feder malet. Aber dieser eine Unterschied gebiert andere, „von welchen jegliche von diesen Künsten ihren besondern Vorteil bekommt[1].“ Die Malerei hat vor der Poesie den Vorteil der stärkeren, unmittelbareren sinnlichen Wirkung voraus: ihre Eindrücke, die auf das Auge gehen, sind „geschwinder und nachdrücklicher“ als die der Poesie, die der Vermittlung des Ohres bedürfen. Dagegen ist das Gebiet der Malerei ein viel eingeschränkteres. Sie kann nur das vorstellen, was dem Auge vernehmlich ist; schon der Bildhauer vermag neben dem Gesicht auch noch das „Gefühl“ — Breitinger meint den Tastsinn — zu beschäftigen: eine Statue kann man nicht bloß besehen, sondern auch betasten[2]. — Diesen abgeschmackt rohen Gedanken haben die Schweizer aus dem Spectator entlehnt; er hat ihnen aber so gut gefallen, daß er in all ihren Hauptschriften wiederkehrt. Der Maler kann nur eine oder zwei Seiten einer Sache auf einmal darstellen. Er kann seinen Figuren keine Bewegung — Breitinger nimmt das Wort im eigentlichsten, rohesten Sinne — mitteilen; seine Bilder sind demnach tot, denn Bewegung ist das eigentliche Zeichen des Lebens[3]. Das Gebiet der geistigen Welt vollends ist dem Maler fast ganz verschlossen: wohl vermag auch er Bewegungen durch Gesichtsausdruck, Stellung u. s. w. auszudrücken, aber doch nur immer einen einzigen Moment derselben. Um die paar Worte, mit denen Sallust den Catilina charakterisiert, auszudrücken, müßte der Maler eine ganze Reihe von Bildern malen — und seine Darstellung würde doch weit hinter der Sallusts zurückbleiben. In der Poesie dagegen ist alles Ergötzen, das die andern Sinne nur einzeln gewähren können, vereinigt. „Er vermag mittelst der Worte alle die Vorstellungen und Begriffe, die die Einbildung entweder von den Sinnen empfangen, oder selbst erfunden hat, auszudrücken[4].“ (Die Schweizer glauben buchstäblich, daß der Dichter selbst den Geruchsinn zu ergötzen vermag.) In seinem Gemälde ist alles voll Bewegung und Leben und seine Personen ändern Stand und Stellung, ganz wie es ihm beliebt,

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 14.
[2] Krit. Dichtkunst I, p. 16 f.
[3] Krit. Dichtkunst I, p. 18 f.
[4] Krit. Dichtkunst I, p. 19.

und sie sind „von allen Seiten zu sehen“. Die Poesie malt vermittelst der Worte ihre Bilder unmittelbar in das Gehirn der Leser und legt sie dem Verstande unmittelbar zur Beurteilung vor. Sind die Begriffe, die die Malerei erwecket, sinnlicher und fühlbarer — so sind die der Poesie feiner und deutlicher. Breitinger beruft sich hiefür auf Hallers Beschreibung der Alpen. „Welcher Pinsel“, ruft er aus, „ist geschickt, durch seine Kunst und Farbe all die Begriffe und Vorstellungen hervorzubringen, die dieser poetische Maler mit jeder Zeile in das Gemüt der Leser einspielet[1].“ Breitinger führt ferner Hallers Beschreibung von gentiana lutea und gentiana pratensis als Beweis an und behauptet, die genauste historische Beschreibung eines botanici oder auch die ähnlichste Zeichnung eines Malers würde gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein[2]. Es ist dies bekanntlich die einzige Stelle, die Lessing einer Erwähnung und Abfertigung gewürdigt hat. Laok. Stück 17. Breitinger behauptet alles Ernstes, eine poetische Schilderung einer Landschaft, z. B. einer Alpenansicht, gebe ein viel deutlicheres Bild derselben als ein Gemälde oder gar als die sinnliche Anschauung selbst zu thun vermöge. Beim wirklichen Anblick, wie bei dem Anschauen eines Gemäldes „verliere sich das Gemüt in der Vermischung des Mannigfaltigen“, während der Dichter die absonderlichen Merkmale auswähle, die seinen Absichten am besten dienen und diese dann zu einem deutlichen, behaltbaren Bilde verbinde. Der Poet vermag durch diese Mittel nicht nur die Schönheit und Kraft seines Urbilds zu erreichen, sondern selbst zu überbieten.

Was sie über die einzelnen Dichtarten geben, steht hinter ihrer Behandlung allgemeiner Grundsätze ziemlich zurück. Nur auf die Fabel und einen Teil der Lehre von der Tragödie gehen sie näher ein; über die anderen Dichtgattungen äußern sie sich nur gelegentlich und geben hier meist nur die landläufigen Ansichten wieder. Eine Klassifikation auf Grund eines inneren Einteilungsprinzips versucht Breitinger, wohl in der Erinnerung an die wenig klare Stelle Arist. poët. c. 3, die seit Scaliger allgemein, so auch zuletzt noch von Gottsched hiefür benützt wurde. Er unterscheidet drei Hauptgattungen[3]: 1) solche, wo der Poet selbst allein das Wort führt; 2) solche, wo er das Wort fremden Personen überläßt; 3) eine aus diesen beiden gemischte Gattung. Zur ersteren gehören Beschreibungen

[1] Krit. Dichtkunst I, p. 21.
[2] Krit. Dichtkunst II, p. 407.
[3] Krit. Dichtkunst I, 89 ff.

von Gegenständen der Natur und Kunst, Erzählungen merkwürdiger Begebenheiten, Darstellung eigener und fremder Gemütsbewegungen; somit beschreibende, erzählende und lyrische Poesie. Die zweite Gattung bildet die dramatische Poesie, die dritte das Epos; in letzterer, sagt er, fließen alle Formen der anderen Gattungen gleichsam zusammen.

Wir gehen nur auf die Tragödie näher ein und geben über die anderen Gattungen nur das, was für den Standpunkt der damaligen Zeit charakteristisch ist. Hier kommt zunächst die Allegorie in Betracht. Diese ist die Lieblingsgattung einer impotenten Kunst, mehr der absterbenden, als der aufsteigenden Kunstentwicklung angehörig, in der Poesie wie in der bildenden Kunst damals gleich beliebt. Welches ist nun die Stellung der Schweizer zu dieser Aftergattung der Kunst, für die selbst Herder noch nach dem Laokoon geschwärmt hat? Bodmer widmet ihr den ganzen letzten Abschnitt seiner Betrachtungen über die Poetischen Gemälde. Er bezeichnet sie als die Personifikation abstrakter Begriffe, die aus dem Gebrauche der Metaphern entstanden sei. „Die allegorische Dichtung will allgemein abstrakte Lehren durch eine zusammenhängende Reihe allegorischer Figuren dem Volke veranschaulichen.“ Offenbar verbindet er keinen bestimmt abgegrenzten Begriff mit dem Worte. Denn er findet, daß die allegorische Dichtung in der Bibel, bei den Orientalen, bei den alten Griechen und neuerer Zeit bei den Franzosen mit Glück angewendet worden sei, und er bedauert, daß sie in Deutschland bisher so vernachlässigt worden. Aus gewissen neulich erschienenen Versuchen in Fabeln und Erzählungen glaubt er indes schließen zu dürfen, daß der Geschmack für diese Dichtart bald auch in unsrem kalten Klima durchdringen werde. Offenbar rechnet er also zur allegorischen Dichtung auch die Gleichnisse der Bibel und die Fabeln und Erzählungen Hagedorns; denn an letzteren denkt er wohl bei obiger Stelle. Richtiger unterscheidet Breitinger Allegorie und Fabel[1]. Erstere besteht in der Personifikation abstrakter Begriffe, die andere in der Vermenschlichung niederer Wesen sei es der toten Natur oder der Tier- und Pflanzenwelt, denen menschliche Vernunft und Rede beigelegt wird. Das Recht zur Verwendung solch allegorischer Figuren begründet er zunächst aus dem Herkommen; sie haben so gut Heimatsrecht in der Poesie als die griechisch-römischen Gottheiten und bilden wie diese eine besondere Zierde derselben. Wie Breitinger die Fabel von der allegorischen Dichtung trennt, so unterscheidet er auch ganz richtig die Verwendung einzelner allegorischer Figuren

[1] Krit. Dichtk. I, 143 f.

in größeren Gedichten von der eigentlichen rein allegorischen Dichtung. Letztere will eine verborgene Lehre auf eine reizende Weise darstellen; natürlich stellt er sie seinem ganzen Standpunkt gemäß sehr hoch, geht aber nicht weiter auf sie ein; richtig bemerkt er, daß nur kleinere Gedichte sich hiefür schicken, während Bodmer den großen Roman „Die Malabarische Prinzessin“ als Muster für diese Gattung anführt. Wichtiger ist die Verwendung einzelner allegorischer Figuren in größeren beschreibenden und erzählenden Gedichten; denn hier hatte die Allegorie gerade so wie in der bildenden Kunst ihren Hauptsitz. Hier dient sie nicht zur Belehrung, sondern nur zum Schmuck, wie die antiken Götter, neben die sie Breitinger auch stellt. Er billigt diese Verwendung ausdrücklich, findet sie aber doch bedenklich und gefährlich, und wünscht jedenfalls nur einen sehr sparsamen Gebrauch derselben. Solch abstrakte Personifikationen, meint er, dürfen nicht in gleicher Weise wie die wirklichen Personen eines Gedichtes an der Handlung teil nehmen; sie dürfen jedenfalls keine Hauptrolle spielen; nur als Personifikation der Eigenschaften der Hauptpersonen und als sonstige Zierde des Gedichtes sind sie gerechtfertigt. Homer führe nur einmal solch allgemeine Wesen ein: Eris, Deimos und Phobos; Virgil die Fama freilich bereits in viel breiterer Darstellung als Homer.

Eine ganz besondere Vorliebe zeigen die Schweizer für die Fabel. Bekannt ist Bodmers spätere eigene Produktion auf diesem Gebiete und seine Rivalität mit Lessing als Fabeldichter und Fabeltheoretiker. Breitinger widmet der Fabel einen eigenen Abschnitt in der Kritischen Dichtkunst[1]; indes der Ertrag dieser 98 Seiten umfassenden Abhandlung bietet nicht das mindeste Neue. Nur der allgemeine Standpunkt ist für uns von Interesse. Er definiert die Fabel als ein lehrreiches Wunderbare, das geeignet ist moralische Wahrheiten auf eine verdeckte und angenehm ergötzende Weise in das Gemüt der Menschen nachdrücklich einzuspielen. Die Vorliebe Breitingers für diese Gattung begreift sich aus ihrem Wesen, so fern sie seine beiden Anforderungen an die Poesie, daß sie ein Wunderbares darstellen und daß sie ars popularis sein solle, im höchsten Maße erfüllt. Sie will ja ganz ausdrücklich belehren und ist selbst für den blödesten Kopf verständlich; und was läßt sich Wunderbareres denken, als daß Tiere, selbst Bäume, ja gar Töpfe reden und sich geberden, wie die vernunftbegabten Menschen? Die Fabel besteht aus zwei Bestandteilen, der moralischen Lehre, die ihre Seele, und der Erzählung, die ihren Körper bildet. Auf die

[1] Band I. Abschnitt 7. p. 164—262.

weitere Ausführung gehen wir nicht ein. Was Bodmer in späterer Zeit über die Fabel vorbringt, werden wir kurz bei der Darstellung von Lessings Fabeltheorie berühren.

Interessanter ist das wenige, was Breitinger über die Ode giebt. „Die Ode", sagt er in der kurzen Aufzählung der besonderen Dichtgattungen (I, 88), „führt uns durch ihre entzückende Verwirrung — so übersetzt er das Boileausche beau désordre — aus uns selbsten." Später, bei der dichterischen Begeisterung, geht er etwas näher auf sie ein[1]. Der Sinn der weitschichtigen, wenig klaren Ausführung ist der: bei der Ode sind zwei Bestandteile zu unterscheiden, die Begeisterung, die den Stoff liefert, und die künstlerisch gestaltende Vernunft. „Die Kunst", sagt er, „muß selbst die Unordnung in Schranken halten." Aus dem Zusammenwirken dieser beiden Momente entsteht das, was Boileau die schöne Unordnung nennt, die er als eine Wirkung der Kunst bezeichnet. Er meint wohl das gleiche, wenn er sagt, die Begeisterung gehöre selbst zur Kunst des Poeten. Bemerkenswert ist ferner seine Äußerung, die dichterische Begeisterung sei nur eine Nachahmung der göttlichen Begeisterung der Orakelpriester. Wir haben diese ganze Stelle über die Ode angeführt, weil sie den ersten Keim zu dem späteren trefflichen Versuche Mendelssohns enthält, die beiden Momente der Lyrik, die Stoff liefernde Begeisterung und den formgestaltenden Kunstintellekt, in ihrem gegenseitigen Verhältnis festzustellen. Es ist freilich noch ein weiter Schritt von Breitinger bis Mendelssohn; aber nach einer Seite wenigstens vertritt ersterer einen richtigeren und moderneren Standpunkt. Beide bezeichnen die dichterische Begeisterung als eine nachgeahmte Empfindung; beide meinen im Grund das gleiche, nämlich, daß der Dichter mittelst der Phantasie in sich den betreffenden Affekt künstlich erzeugt. Aber nach Breitinger ist dies echte, wirkliche Empfindung, nach Mendelssohn bloß ein konventionelles Vorgeben, über dessen Unwahrheit Dichter und Leser im Stillen einverstanden sind.

Über das Epos giebt Breitinger nichts als die herrschende Lehre wie sie bei Bossu und Dacier vorliegt und im ganzen auch von Pope beibehalten wird. „Das epische Gedicht", sagt er, „dient vornehmlich dazu, eine allgemeine, moralische Wahrheit durch die geschickte Nachahmung einer großen Handlung, die ihrer Wichtigkeit halber ganzen Nationen angelegen ist, nach ihren ausführlichen Umständen mit Ergötzen begreiflich zu machen[2]. Hier hält er sich fast wörtlich an Gottsched, wie

[1] Krit. Dichtk. I, 331 ff.
[2] Krit. Dichtk. I, 87.

auch sonst vielfach in der Lehre von den besonderen Dichtgattungen. Als Wertmesser seines Kunstverständnisses mag dienen, daß auch er Epos und Äsopische Fabel zusammenwirft. „Gleich wie das Heldengedicht eine prächtige und ausführliche Fabel ist, so ist hingegen die Fabel ein kleines und ins kurze gefaßtes episches Gedicht. Beide gehören unter ein Geschlecht und haben ein gleiches Wesen[1]." Wenn er sich hiefür auf Lamotte beruft, so dürfen wir wohl hieraus schließen, daß er Bossu, von dem Lamotte jenen obigen Satz entlehnt, selbst nicht kennt. Breitinger hat für das Verständnis Homers viel, für das des Epos nichts gethan, wie dies auch für seinen Hauptgewährsmann Pope gilt.

„Die Tragödie", sagt er, „sucht durch die lebhafte Vorstellung eines harten und unvermuteten Schicksals, das vornehme Personen sich durch ihre Mißhandlungen zugezogen haben, bei den Zuschauern Traurigkeit, Schrecken und Mitleiden zu erwecken und sie auf ihre eigenen Unglücksfälle vorzubereiten[2]." Und an einer anderen Stelle: „In der Tragödie kann man die Abwechslung des menschlichen Schicksals erlernen, mittelst des Schreckens und des Mitleidens die Affekte der Leute reinigen und die Mächtigen durch das Beispiel anderer, die sich selbst durch ihre Tyrannei in das größte Elend gestürzt haben, von Grausamkeit und Gewaltthätigkeit abhalten[3]." Hier also faßt er die Reinigung der Leidenschaften in dem herrschenden Sinne als Reinigung von den Leidenschaften, die den tragischen Helden ins Verderben stürzen; an einer anderen Stelle faßt er sie mit Dubos als Reinigung des Mitleids und der Furcht selbst (s. o. p. 171). Wir sehen auch hier sein Schwanken zwischen der hergebrachten Schulansicht und der neuen besseren durch Dubos gewonnenen Einsicht in die Wirkung der Kunst. Das gleiche Schwanken zeigt sich auch in seiner Ansicht über das Rangverhältnis von Epos und Tragödie. Er hatte hier an dem letzten Kapitel der Aristotelischen Poetik einen tüchtigen Anhaltspunkt; er hat die Stelle sicher gekannt aber nicht zu verwerten gewußt, da der Hauptgesichtspunkt des Aristoteles, der den Vorrang der Tragödie in der größeren, wirkungsvolleren Gedrängtheit und Geschlossenheit des Stoffes findet, der Geschmacksrichtung Breitingers diametral entgegensteht. So hält er sich das eine mal an Gottsched und bezeichnet das Epos als das allervollkommenste Hauptwerk der Poesie. Er begründet es freilich anders: „hier fließen alle anderen Formen der besonderen Gedichte

[1] Krit. Dichtk. I, 195 ff.
[2] Krit. Dichtk. I, 87.
[3] Krit. Dichtk. I, 105.

zusammen, das Epische wechselt mit dem Dramatischen, das Tragische mit dem Komischen beständig ab; und wie selten ein Mensch in allen Gattungen der Malerei vortrefflich ist, so haben auch die wenigsten in der epischen Poesie etwas Rechtschaffenes geschrieben". An einer anderen Stelle dagegen, wo er unter dem Einfluß von Dubos steht, nennt er die Tragödie den vornehmsten und beweglichsten Teil der Poesie[1]. Höchst bezeichnend begründet er dies damit, daß sie die allervollkommenste Art der Nachahmung sei, sofern sie nicht erzähle, sondern uns die Personen selbst redend und handelnd vorführe. Aus seinem Dubos wußte er, daß die höchste Leistung der Poesie in der mächtigen Erregung unseres Gemütes besteht und daß die Tragödie vermöge ihres Stoffs wie ihrer Darstellungsform diese Wirkung im höchsten Maße besitzt. Aber er vermag sich diesen Gedanken nicht rein und voll anzueignen, sondern füllt den neuen Most in den alten Schlauch der Nachahmungstheorie: die Tragödie nimmt den höchsten Rang in der Poesie ein, weil ihre Form der Nachahmung der Wirklichkeit am nächsten kommt.

Eingehender handelt Bodmer von der Tragödie in dem Briefwechsel mit Conti und in den daran anknüpfenden „Kritischen Briefen" von 1746. Nach dem Briefwechsel hatte er die einschlägige französische Fachlitteratur und ebenso die Kritik, die Engländer und Franzosen an der klassischen französischen Tragödie übten, näher kennen gelernt. Indes ein Fortschritt über seine frühere Ansicht hinaus findet sich in den Kritischen Briefen nicht.

Bodmer geht im Briefwechsel aus von der Frage nach dem Wesen und der Ursache der tragischen Lust, von der Thatsache „daß wir, Gelehrte und Ungelehrte, bei der Darstellung des Trauerspiels mit süßem Ergötzen weinen". Conti, der offenbar die Theorie von Dubos kennt, obwohl er ihn nicht nennt, erklärt dies mit diesem durch die Erfahrungsthatsache, daß „jede menschliche Regung von einem inwendigen Vergnügen begleitet ist, mag ein solches nun von der Befahrung eines Übels oder der Erwartung eines Gutes entstehen". Was unsere Affekten erregt, ist uns angenehm. Dies thut nun das Trauerspiel, indem es durch die Darstellung des Unglücks anderer unsre natürliche Gutherzigkeit erregt und befriedigt. Daher ist diese aus Lust und Unlust gemischte Empfindung eine allgemein menschliche, dem Laien wie dem Kunstkenner gleichmäßig zukommende und von dem Genuß, den das Kunstverständnis gewährt, völlig unabhängig. — Bodmer betont dem gegenüber die Seite des reflektierenden Verstandes, da ja nach

[1] Krit. Dichtk. I, 470.

ihm die ästhetische Lust eine Folge der Überlegung und des Nachdenkens und wenigstens dem Grad nach durch die Kunsteinsicht bedingt ist. Er giebt zu, daß in der Tragödie „der Ungelehrte wie der Kunsterfahrene mit süßem Ergötzen weine". Der Grund ist: die spielenden Personen versetzen auch den ungelehrten Zuschauer ganz in die traurige Lage der gespielten Person. Da befällt ihn ein „unnötig Mitleid und vergebliches Schrecken", das inaniter angere und die falsi terrores des Horaz (Ep. ad Aug. c. 210 ff). „Aber er besinnt sich bald wieder, daß die Gefahr, so ihn zum Mitleiden bewegt, nur ein Spiel ist und Jedermann in Port steht, und alsbald giebt er der Freude Platz. Also folget die Lust nächst auf den Schmerz. Der Zuschauer weiß somit sehr gut, sowohl warum er weint, als warum er sich freut." Somit entsteht nach Bodmer die Unlust aus der Illusion, die die Darstellung für die Sache selbst nimmt, die Lust dagegen aus der die Illusion aufhebenden Reflexion. Dies führt er dann später weiter aus. Jedes der beiden Elemente hat seine besondere Ursache. Nur die unangenehme Empfindung, das Mitleiden, entspringt aus unserer natürlichen Gutherzigkeit, die schmerzlich erregt wird, wenn wir im Theater Geschöpfe, die unsers gleichen sind, von schweren Trauerfällen befallen sehen. Dies Mitleid ist das gleiche, das wir bei wirklichen Trauerfällen empfunden. Da der Dichter ja nur die Natur nachahmt, so kann er auch das tragische Mitleid nicht anders erregen, als dies in der Wirklichkeit stattfindet. Das andere Element dagegen, die Empfindung der Lust, kann nicht von dem dargestellten Gegenstand kommen; denn da die tragische Vorstellung nur eine Nachahmung der Wirklichkeit ist, so muß sie notwendig die gleiche schmerzliche Empfindung erregen, wie die Wirklichkeit selbst. Aber bei der tragischen Vorstellung macht der Verstand mitten in dem tiefsten Kummer die Wahrnehmung, daß das dargestellte Unglück nur ein erdichtetes Unglück ist, daß die Personen, denen er sein Mitleid geschenkt — Bodmer meint hier die Schauspieler — in sicherem Port sind. Der Schmerz und das Mitleid verschwindet und statt dessen stellt sich Verwunderung über den künstlichen Betrug ein, der mit uns gespielt worden ist. Wenn es uns bei dieser Zerstörung unserer Illusion verdrießt, daß die Person, um die wir bekümmert waren, also in die Luft zerstiebet, so tröstet uns die Macht der Kunst, so dies Wunder hervorgebracht hatte, wieder. Genauer besteht das Wesen des tragischen Affekts in dem steten Wechsel der Illusion und der Auflösung derselben durch den reflektierenden Verstand, darin, „daß bald der Betrug die Oberhand gewinnt und den „Gedanken" tilget, bald der Gedanke den Betrug auflöst". Dieser Wechsel bringt eigentlich die Vermischung von angenehmer und schmerzlicher Em-

pfindung oder den lieblichen Kummer zuwege, den wir im Trauerspiel empfinden. Gelehrte und Ungelehrte stehen hier in gleicher Linie. Aber das Vergnügen, das der Kunstkenner genießt, ist durch seine Einsicht in die Kunst jener Illusion ein reicheres, dauerhafteres und gründlicheres, während freilich das des Laien ein lebendigeres ist. Während also Conti, wie Dubos und später Mendelssohn und Lessing, in dem Mitleiden selbst eine aus Lust und Unlust gemischte Empfindung sieht, erblickt Bodmer in ihm nur etwas rein Schmerzliches und das andere Element, die Lust, besteht nach seiner konfusen Fassung teils in der durch den reflektierenden Verstand bewirkten Wahrnehmung des Betrugs, teils in der Einsicht in die Kunst des Dichters, die uns also zu täuschen vermocht hat.

Wie Bodmer bis zuletzt auf seiner ursprünglichen Ansicht besteht, so hält auch Conti seine Erklärung der tragischen Lust fest, daß sie nicht von der Verwunderung über die Kunst des Dichters herrühre, sondern vielmehr in der Befriedigung gegründet sei, die das Gemüt in der Bethätigung des Mitleids finde. Er versucht schon in einem früheren Briefe eine Art philosophischer Erklärung der poetischen und musikalischen Rührung zu geben. Die alten Philosophen, meint er, haben in der Tonkunst gewisse ähnliche Abdrücke des Zorns, des Mitleidens, der Sanftmut, kurz der Begierden und Tugenden gefunden und die Gemüter mittelst dieser Erfindung nach der verschiedenen Abwechselung ihrer Töne in unterschiedliche Affekte gesetzt. So machte die phrygische Melodie rasend, die lydische verbitterte, die dorische besänftigte. Ungefähr die gleiche Wirkung läßt sich in dem Rhythmus der gebundenen und ungebundenen Rede wahrnehmen, sofern auch er eine gewisse Verwandtschaft mit der Seele hat. Der tiefere Grund dieser Wirkung liegt in dem Bande, mit welchem die Rührung der Dinge, die einen Laut von sich geben, und die Rührung der Lebensgeister mit einander verbunden sind[1]. In der Paragone braucht er, um die Rührung zu erklären, das Bild von zwei gleichgestimmten Saiten, von denen die zweite mitschwingt, wenn die erste berührt wird; ein Bild, welches er wohl aus Daciers Kommentar zur Aristotelischen Poetik[2] hat und das dann Lessing im Briefwechsel über die Tragödie wieder aufgreift.

Conti hatte Bodmer gegen den Schluß des Briefwechsels eine Schrift über das Verhältnis der französischen und italienischen Tragödie als Manuskript mitgeteilt, die schon genannte Paragone della poësia

[1] Diese Ausführung ist nach Arist. Polit. VIII. c. 5.
[2] Pag 313.

tragica d'Italia con quella di Francia. Bodmer macht nun einige Einwürfe und wünscht von Conti nähere Auskunft. Dies thut letzterer in einigen Briefen. Die Einwürfe Bodmers bezogen sich darauf, daß Conti im Anschlusse an Aristoteles nur Mitleid und Schrecken als tragische Affekte gelten lassen wollte, während Bodmer nach der Theorie und Praxis der Franzosen auch dem Erhabenen, wie er sich ausdrückt, d. h. dem Heroischen, somit der Bewunderung, gleiche Rechte zuerkennt, sodann dagegen, daß Conti von der Tragödie eine gewisse poetische Gerechtigkeit, somit an dem Helden irgend welche Schuld verlangt, während Bodmer wie im Leben, so auch auf der Bühne, das Unglück unabhängig von irgend welcher Schuld zulässig findet, somit auch völlig tugendhafte Charaktere als echt tragisch anerkennt. Er steht hiemit auf demselben Standpunkt, wie Corneille gegen Aristoteles. Diese Erörterung zwischen Conti-Bodmer ist wichtig als die erste, in der vor dem Lessing-Mendelssohnschen Briefwechsel die so schwierige Frage über die tragischen Affekte, über das Verhältnis von Schuld und Unglück des tragischen Helden eingehend untersucht wird. Bodmer selbst hat später in den Kritischen Briefen 1746 auf diesen Briefwechsel zurückgegriffen und seine eigene Ansicht an einer Besprechung der Paragone entwickelt. Er giebt im ersten Brief in 6 Abschnitten einen freilich wenig treuen Auszug aus der Paragone, und begründet dann in einem weiteren Briefe seine eigene abweichende Auffassung. Da die Paragone äußerst selten ist, und die Theorie Contis, obwohl sie auf dem gleichen Boden mit der klassischen französischen steht, doch in einem wesentlichen Punkte, in der Frage über die Bewunderung als tragischen Affekt, ihr entschieden entgegen tritt, so wollen wir die charakteristischen Sätze in Kürze wiedergeben. Conti sieht wie Corneille in der antiken Tragödie der Griechen und Senekas das Ideal der Tragödie überhaupt und in der Lehre des Aristoteles die unverrückbare Norm für den tragischen Dichter. Aber während Corneille in seinen tragischen Helden das mächtige persönliche Selbstgefühl seines Volks und seiner Zeit zum Ausdruck bringt, somit heroische Charaktere zeichnet und auf Bewunderung statt auf Furcht hinarbeitet und zugleich ein anderes Moment der damaligen Gesellschaft, die galante Liebe, in seine Stücke einführt und daneben in seiner Theorie das peinliche Bestreben zeigt, seine von der antiken Lehre und Vorbild abweichenden tragischen Gebilde in Einklang mit Aristoteles zu bringen, hält sich Conti in schulmäßiger Abhängigkeit sklavisch an Aristoteles und die alten Tragiker. Ihm ist nicht bloß die Lehre von der Reinigung der Leidenschaften durch Furcht (timore) und Mitleid ein unantastbares Dogma, sondern selbst ganz seltsame Dinge, die auf der griechischen Bühne und bei

Aristoteles eine große Rolle spielten, wie die Wiedererkennung, die Forderung, daß sich der Konflikt zwischen Verwandten abspiele u. a., hält er für einen notwendigen, wesentlichen Bestandteil der Tragödie überhaupt. Freilich in der Hauptsache, in der Bestimmung des Endzwecks der Tragödie, weicht er von ihm so gut wie von Corneille ab. — Conti ist es zunächst darum zu thun, der klassizierenden italienischen Tragödie, wie sie von Trissino und seinen Nachfolgern in sklavischer Nachahmung der Alten kultiviert worden war, gleichen Rang mit der klassischen französischen Tragödie Corneilles zu sichern. Er will in erster Linie zeigen, daß Corneille als Dichter wie als Theoretiker gegen das Dogma des Aristoteles sündigt, während die italienische Tragödie sich genau daran halte. Er entnimmt seine Waffen vielfach den französischen Gegnern Corneilles Hedelin, Brumoy, Dubos, ohne einen zu nennen, hält sich aber nur an die Punkte, die eine Inkonsequenz oder einen Verstoß gegen Aristoteles betreffen; die wirklich fruchtbaren Gesichtspunkte, die sich bei Brumoy, Dubos und selbst schon bei Fenelon finden, weiß er nicht zu verwenden, weil sie über Aristoteles und die griechische Tragödie hinausgehen. Er wirft Corneille vor, daß er als Dichter wie als Theoretiker gegen die Lehre des Aristoteles verstoße, sie gewaltsam mit seiner eigenen Ansicht und Praxis in Übereinstimmung zu bringen suche; daß er seine eigenen Stücke zum Maßstab der Regeln, nicht diese zum Maßstab jener machen wolle; der gleiche Vorwurf, den später Lessing gegen Corneille erhebt. So tadelt er ganz besonders, daß Corneille die Erregung einer einzigen Leidenschaft, sei es des Mitleidens oder der Furcht, für genügend halte, während doch die echte Tragödie nach den Griechen beide Affekte zugleich erregen müsse. Er giebt gegen Corneille, der die vorgebliche Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie als eine schöne Idee, die wohl nie verwirklicht werde, bezeichnet, als Zweck der Tragödie die moralische Besserung an. Zweck der Poesie überhaupt, zumal der beiden Hauptgattungen, der epischen und dramatischen, ist es, den Menschen auf angenehme und ergötzende Weise zur Tugend anzuleiten. Das Ergötzen ist die Nebensache, die Besserung die Hauptsache; denn das moralisch Gute ist der edelste Endzweck, den die Kunst haben kann. Die Reinigung der Leidenschaften faßt er, wie damals üblich, als eine Reinigung von eben den Leidenschaften, die den tragischen Helden ins Unglück stürzen. Diese Reinigung geschieht mittelst des Mitleidens und der Furcht oder des Schreckens; keines von beiden ist für sich allein genügend, sie zu bewirken. Das Mitleid für sich allein ist dazu ohnmächtig, wie wir dies bei der Darstellung von Personen sehen, die unschuldig leiden. Nur bei solchen, bei denen das Unglück die

Folge einer eigenen Verschuldung ist, wo zum Mitleid die Furcht hinzutritt, bekommen Mitleid und Furcht die nötige Stärke, um bessernd auf den Zuschauer zu wirken. Falsch ist es, wenn nach den Franzosen auch Bewunderung durch die Darstellung erhabener Gesinnungen und Thaten erregt werden soll. Corneille besonders liebt es heroische Charaktere vorzuführen, die mehr unsere Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen. Die Franzosen meinen nämlich, die Personen in der Tragödie müssen eben so heroisch sein, wie im Epos. Aber was für das Epos paßt, paßt deswegen nicht auch für die Tragödie. Es ist dies genau dieselbe Bemerkung, die später Lessing gegen Mendelssohn macht, wenn er sagt, der bewunderte Held sei der Gegenstand des Epos, der bemitleidete Held der der Tragödie. Es ist nach Conti gar nicht Aufgabe der letzteren, Bewunderung zu erregen; denn sie wendet sich vor allem an die Masse des Volkes. Erhabene Gesinnungen und Handlungen vermögen aber nur einen ganz kleinen auserwählten Teil der Menschen zur Bewunderung und Nacheiferung solcher Thaten hinzureißen. Auch diesen Gedanken finden wir später bei Lessing wieder. Doch schließt Conti die Darstellung des Erhabenen und damit die Bewunderung als tragischen Affekt nicht gänzlich von der Tragödie aus, sondern er räumt ihnen eine sekundäre Berechtigung ein, sofern sie nämlich dazu dienen, die spezifisch tragischen Affekte, Mitleid und Furcht, zu verstärken. Ähnlich hat später Lessing der Bewunderung, als einem Ruhepunkte innerhalb des Mitleidens, eine gewisse Berechtigung zugestanden. Will der Dichter seinen Zweck, uns von unseren Leidenschaften zu heilen, erreichen, so muß er einerseits die Leidenschaften bei seinen Helden in höchster Ausschreitung, andererseits die Tugend in siegreichem Kampfe bei aller physischen Niederlage darstellen. Hieraus ergiebt sich nun die Bestimmung des rechten tragischen Charakters. Der Held muß eine Person von hoher Tugend sein, die aber, wie dies nach christlicher Lehre von selbst der Fall ist, nicht ganz frei von jeglichem Fehl ist. Das Unglück des Helden muß mit diesem Fehler zusammenhängen. Dieser selbst aber darf nicht eine sittliche Schlechtigkeit sein, weil dies sonst unserem Interesse für den Helden Eintrag thun würde. Conti polemisiert ausdrücklich gegen die Lehre des Aristoteles, daß der Held weder vollkommen tugendhaft, noch vollkommen schlecht, sondern eine Art Mittelschlag darstellen müsse, und verlangt einen Charakter von hohen Tugenden, der nur gelegentlich einen Fehltritt begeht. Auch dies erinnert wieder ganz an Lessing. — Conti wiederholt dann noch die bekannten Einwürfe gegen die Liebesepisoden der französischen Tragödie.

In dem Briefwechsel mit Bodmer führt dann Conti seine Ansicht,

daß nur Mitleid und Furcht die echten tragischen Affekte und daß beide gleichmäßig zu Reinigung der Leidenschaften erforderlich seien, weiter aus. Das Mitleid entsteht aus der Wahrnehmung des Unglücks, in das treffliche Menschen durch einen bloßen Fehltritt verfallen; die Furcht durch die Erwägung, daß auch wir solche Fehler schon begangen haben oder leicht begehen können, somit ebenfalls solchen oder ähnlichen Unglücksfällen ausgesetzt sind, denen selbst die besten und höchstgestellten Menschen nicht entgehen. Damit das Trauerspiel nicht durch zu starke Erregung von Mitleid und Furcht den Menschen weichlich und zaghaft mache, darf der Held nicht zu sehr klagen oder verzweifeln, nicht bloß etwa, weil dies unter der tragischen Würde ist, sondern mehr noch, weil es dem Geiste christlicher Resignation wiederspricht: der Held muß seinen Fehler erkennen und sich gelassen in den Willen der göttlichen Vorsehung schicken. Gegen diese Forderung läßt sich mindestens ebenso viel einwenden, als gegen die heroischen Charaktere, die nicht Mitleid sondern Bewunderung erregen sollen. Auch die Polemik gegen die Bewunderung führt er im Anschluß an die Paragone weiter aus. Bodmer hatte nämlich nach dem Vorgang der Franzosen eingewendet, man könne die Reinigung der Leidenschaften auch durch das Erhabene, d. h. durch die Vorführung heroischer Thaten und Charaktere, also mittelst der Bewunderung, bewirken. Das Vorbild außerordentlich tugendhafter Menschen treibe uns zur Nacheiferung an; man müsse somit Mitleid, Schrecken und Bewunderung als gleichwertig nebeneinander gelten lassen. Wir haben hier denselben Einwand, den später Mendelssohn gegen Lessing erhebt, wie überhaupt die ganze Erörterung zwischen Bodmer-Conti eine merkwürdige Parallele zu dem späteren Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Lessing über die Tragödie bildet. Conti begründet seine Abweisung der Bewunderung auch hier durch die Behauptung, daß die dramatische Poesie eine Lehrart für das ganze Volk, eine ars popularis sei. Nun vermögen aber die allerwenigsten Leute die heroischen Beispiele für sich zu verwenden. Die höchsten Tugenden setzen zwar alle Menschen in Verwunderung, nehmen aber zugleich den meisten die Hoffnung, sie nachzuahmen. Zudem schicken sich die Tugenden und heldenhaften Handlungen von Königen, Fürsten u. dgl. nicht für den gemeinen Mann. Wenn dann vollends, wie in den meisten französischen Stücken, die Charaktere mehr zu phantastischer als wahrhaft menschlicher Größe erhoben werden, was für Ausschweifungen müssen daraus entstehen! Es erinnert dies ganz auffallend an das, was später Lessing gegen Mendelssohn bemerkt; auch das, daß schon Conti Addisons Cato als untragischen Helden verwirft. Ebenso verlangt er, wie später Lessing, daß der tragische

Held nicht über das menschliche Maß hinaus heldenmäßig sein solle, weder im Guten noch im Bösen, daß besonders sein Fehler von der Art sei, daß die meisten Menschen ihn auch begehen können. Doch seien Charaktere von großen Tugenden solchen von nur mittelmäßigen vorzuziehen, weil sie mehr Furcht zu erregen im stande seien. Auch hier ergiebt sich wieder die Parallele mit Lessing, der ebenfalls den tragischen Helden zwar nicht ganz, aber doch möglichst tugendhaft gehalten wissen will. Der Unterschied ist nur der, daß Lessing dabei nicht auf die Furcht, sondern auf das Mitleiden, das er als den einzigen unmittelbaren tragischen Affekt bezeichnet, absieht. Wiederholt wird der Gedanke, der sich schon in der Paragone findet, daß der Bewunderung sekundäre Berechtigung zukomme, nämlich als Folie für Mitleid und Furcht zu dienen. — Offenbar hat Lessing die Paragone oder den Briefwechsel über die Natur des poetischen Geschmacks in Erinnerung gehabt, als er den Briefwechsel mit Mendelssohn führte. Dies geht schon aus der Entlehnung des obigen Beispiels von den zwei gleichgestimmten Saiten, wenn er es nicht etwa aus Dacier hat, noch mehr aber aus dem ganz ähnlichen Gedankengang hervor. Auffallend finden wir es, daß Conti sich gegen die Erklärung der Katharsis als Reinigung oder als Befreiung von den Affekten der Furcht und des Mitleids selbst so ablehnend verhält. Er kannte diese Theorie schon aus Castelvetro und aus Salio, ja aus seiner Wiedergabe einer größeren Partie von Arist. Polit. VIII, cap. 5, dürfen wir wohl schließen, daß er die benachbarte Stelle Buch VIII, c. 7, die Lessing entgangen ist, sehr wohl kennt. Bodmer hat im zweiten Teil des Briefwechsels seinem Freunde Conti allein das Wort gelassen und seine eigenen Briefe an Conti nicht mit veröffentlicht. Jetzt, etwa 15 Jahre später, giebt er im zweiten Kritischen Briefe an Herrn P. L. seine eigene Theorie. Ein Fortschritt gegen früher ist nicht zu erkennen.

Er wendet sich zunächst gegen die Fassung des Endzwecks der Tragödie als sittlicher Besserung besonders des gemeinen Volks. Er findet mit Recht den Apparat dazu viel zu umständlich und dadurch wenig Erfolg verheißend. Er meint, historische Erzählungen oder Äsopische Fabeln seien ebensogut geeignet vor solch unbedeutenden Fehltritten zu warnen; zudem können die Zuschauer durch die einschmeichelnde Darstellung der Leidenschaften ebensogut zu den betreffenden Fehlern verleitet werden. Er sucht nun die Sache tiefer anzufassen, indem er seine Erörterung an den vielbesprochenen Satz des Aristoteles anknüpft, daß in der Tragödie die Handlung die Hauptsache, die Charaktere die Nebensache seien, in der Art, daß eine Tragödie ohne Handlung un=

denkbar sei, während es solche ohne Charaktere wirklich gebe. Von Scaliger an haben alle, die tiefer auf die Sache eingegangen sind, an diesem Satze Anstoß genommen. Bodmer wirft Conti vor, er sehe mit Aristoteles mehr auf den Plan, d. h. auf die Lehre, die in denselben hineingelegt werden könne. Lege man dagegen auf die Charaktere den rechten Nachdruck, so werde man finden, daß diese mindestens eben so viel zur Besserung des gemeinen Volkes beitragen können, als eine einzelne Lehre oder Warnung, die den Grundgedanken der Tragödie bilden solle. Diese Bevorzugung der Charakterzeichnung vor der Komposition ist für die Auffassung Bodmers, ja der ganzen Zeit bezeichnend. Seine weitere Ausführung giebt er aus den mir unzugänglichen Observations on poetry von Pemberton. Gegen die Behauptung des Aristoteles, die Handlung, nicht die Charaktere seien der Endzweck der Tragödie, somit auch das vornehmste Stück derselben, bemerkt Pemberton, Aristoteles verwechsele hiebei den Endzweck der handelnden Personen und den des Dichters. Endzweck jener sei allerdings die Vollziehung ihres Vorhabens, aber der des Dichters sei, den Charakter der Personen in ihrem besten Lichte mittelst der Handlung vorzustellen. Gegen die Behauptung des Aristoteles, daß die Tragödie wohl ohne Charaktere, aber nicht ohne Handlung sein könne, daß die weisesten moralischen Gedanken, wenn sie sich nicht auf eine Handlung beziehen, kein Trauerspiel machen, wohl aber die richtige Vorstellung einer Handlung, wenn diese auch an Charakter und Gesinnung Mangel habe, bemerkt er, daraus folge noch nicht, daß der Plan der Fabel das vornehmste Stück der Tragödie sei. Eben das eigene Beispiel, das Aristoteles anführe, spreche gegen ihn. Aristoteles sage nämlich, es verhalte sich damit wie mit der Malerei; wenn einer die schönsten Farben ohne Ordnung auf ein Stück Leinwand brächte, so würde dies nicht so angenehm wirken, wie die einfachste Zeichnung mit dem Reißblei. Aber, erwiedert Pemberton ganz richtig, die Charaktere seien doch nicht bloß Farben, wie sie der Maler auf der Palette liegen habe, sondern wirkliche Figuren mit all ihren Stellungen, Mischungen, Licht, Schatten und eigener Proportion, die nichts weiter nötig haben, als in ein Band zusammengestellt zu werden. Dieses Band erhebe freilich ihren Wert, indem sie zusammen eine bessere Figur machen, als jedes für sich allein; das beweise aber nicht, daß dies Band mehr wert sei, als jedes für sich selbst betrachtet. Viele geschmacklose Romane zeigen eine große Kunst in der Verknüpfung der Fabel, aber wer werde sie neben eine Pamela und andere Stücke stellen, wo die Charaktere aufs trefflichste gezeichnet seien? Der Hauptwert der Tragödie bestehe darin, daß sie uns von den Neigungen und dem Charakter der Menschen unter=

richte, daß sie uns die geheimsten Empfindungen und Beweggründe der handelnden Personen weit deutlicher enthülle, als in der Wirklichkeit der Fall sei. Zudem wirke gerade die Gesinnung der handelnden Personen vorteilhaft auf die Sittlichkeit der Zuschauer und erzeuge eine gewisse Fertigkeit die Tugend zu lieben und das Laster zu verabscheuen. Wir begegnen hier wieder einem Gedanken, der später in dem Briefwechsel von Mendelssohn-Lessing eine Rolle spielt. Nach Lessing soll die Tragödie in uns die Fertigkeit zu bemitleiden bewirken; nach Mendelssohn den moralischen Geschmack, d. h. die sittliche Empfindung üben und zur Fertigkeit erheben. Bodmer stellt es am Schlusse dieser Ausführung dem Urteil des Lesers anheim, welches System der Tragödie sich einen edleren Nutzen zum Endzweck setze, dasjenige, wo der Poet nur eine einzelne Lehre durch ein langes Beispiel illustriere, oder dasjenige, wo er eine vollständige Schilderung des menschlichen Lebens liefere, in der man nicht allein die natürlichen Folgen der menschlichen Handlungen, sondern auch die Temperamente und Neigungen mit den innerlichen Beweggründen zu guten wie zu schlechten Handlungen zu sehen bekomme.

Wie Conti und später Lessing sucht auch Bodmer den Unterschied zwischen Tragödie und Epos zu bestimmen. Er findet ihn ähnlich wie Corneille abgesehen von der Form der Darstellung darin, daß letzteres eine größere Breite der Schilderung von äußeren Vorgängen und eine zusammenhängendere Entwicklung der Leidenschaft in ihren verschiedenen Phasen gestatte. Die Berechtigung vollkommen tugendhafter und lasterhafter Personen begründet Bodmer mit dem Satze, daß die Tragödie uns die Charaktere so, wie sie wirklich seien, darzustellen habe, um durch Vorführung hervorragender Tugenden und Laster unsere Fertigkeit im sittlichen Empfinden zu üben, als ob solche extreme Charaktere in der Wirklichkeit existierten. — Da Conti den Endzweck der Tragödie in der sittlichen Besserung der Zuschauer sieht, muß er natürlich streng auf poetische Gerechtigkeit halten. Bodmer verwirft diese prinzipiell. Da die Tragödie ein Bild des wirklichen Lebens ist, sagt er, so ergiebt sich daraus auch, daß die poetische Gerechtigkeit keine andere zu sein braucht, als die im wirklichen Leben; hier aber begegnet Gutes und Böses Frommen und Gottlosen ohne Unterschied. Können wir nun gegen die göttliche Vorsehung keinen Vorwurf erheben, wenn sie hier auf Erden das Gute unbelohnt, das Böse unbestraft läßt, warum soll denn der Dichter einen strengeren Richter abgeben? Doch verlangt Bodmer, daß der Dichter im Verlauf des Stücks die Lehre einschärfe, daß zuletzt doch eine Vergeltung des Guten und Bösen stattfinde, da ja das höchste Wesen an jenem Lust habe und dieses hasse. Die poetische

Gerechtigkeit besteht sonach in der Verweisung auf eine Vergeltung im Jenseits, ähnlich wie in dem sauberen Schluß der Emilia Galotti.

Wir werden gestehen müssen, daß Bodmer sich der Erörterung der von ihm angeregten Fragen im ganzen nicht gewachsen zeigt; doch hat er auch hier vermöge seines gesunden Menschenverstandes mehrfach das Rechte getroffen. So, wenn er die moralische Besserung durch illustrierende Veranschaulichung irgend eines platten moralischen Satzes mit der schlagenden Bemerkung verwirft, dazu sei der Apparat doch gar zu umständlich, eine einfache, kurze Geschichte thue den gleichen Dienst; ebenso wenn er gegenüber der „Fabel“ den Nachdruck auf die Entwicklung des Charakters legt und verlangt, daß das tragische Geschick des Helden vornehmlich aus seinem Charakter abgeleitet werde; eben so, wenn er die Verwechslung der poetischen Gerechtigkeit mit der juridischen abweist. Auch wenn er die Beschränkung der tragischen Affekte auf Furcht und Mitleid zu eng findet, und auch für die Bewunderung einen Platz in der modernen Tragödie verlangt, werden wir darin ein Zeichen gesunden Sinnes erblicken dürfen, wenn auch seine Ausführung eine durchaus unbefriedigende ist. Denn nicht nur die nationale französische Tragödie, sondern auch viele unserer deutschen klassischen Stücke besonders Schillers kämen bei jenem scholastischen Maßstab zu kurz. Auch für Göthes Iphigenie fühlen wir wohl Furcht und Bewunderung, aber kein Mitleiden; denn dafür steht sie zu hoch. Selbst die herrlichste tragische Gestalt des Altertums, Antigone, erregt weit mehr unsre Bewunderung als Furcht oder Mitleid. — Seinen Hauptwert hat der Briefwechsel, wozu wir als Fortsetzung den ersten Teil der Kritischen Briefe rechnen, als Seitenstück des Mendelssohn-Lessingschen über die Tragödie und damit als Wertmesser für das Verständnis derselben in Deutschland vor der Zeit der Berliner.

Wir haben noch eine Äußerung von Bodmer über denselben Gegenstand, nach dem Briefwechsel und vor den kritischen Briefen, in den Poetischen Gemälden der Dichter[1]. Er giebt hier die uns schon bekannten Einwürfe gegen die herrschende Besserungstheorie mittelst Furcht und Mitleidens, stellt aber zugleich ein eigenes „Systema des Trauerspiels“ auf. Statt einer einzelnen moralischen Lehre soll irgend eine moralische, tugendhafte und nützliche Empfindung von einem großen Umfange beigebracht werden. Er meint hiermit wohl das gleiche, wie wenn später Mendelssohn und Lessing als Wirkung der Tragödie die Fertigkeit im moralischen Empfinden bezeichnen. Eigen und für den Schweizer bezeichnend ist die Forderung, daß das Trauerspiel die politische Ge-

[1] P. G. p. 429 f.

sinnungstüchtigkeit zu bilden habe, wie die Komödie die private Ehrbarkeit. „Der Haß gegen die Tyrannei, die Ehrfurcht gegen die Majestät, die Liebe der Friedfertigkeit, die Tapferkeit im Streit für das Vaterland, das Lob der Gerechtigkeit, der Künste und dergleichen, wodurch der Staat befestigt, die bürgerliche Gesellschaft verbessert, das Völkerrecht in das Herz eingepflanzt wird, sollte hier das Ziel und Augenmerk sein.“ Das Trauerspiel soll das beförderen, was die Engländer spirit public nennen, und in dieser Hinsicht wünscht er eine staatliche Unterstützung der Bühne als politischer Erziehungsanstalt. Wir haben hier einen ähnlichen Gedanken, wie der, den Schiller in seiner bekannten Abhandlung ausgeführt hat. Bodmer selbst hat später eine Sindflut solcher Tendenzdramen geliefert, die als abschreckendes Beispiel für seine Theorie zu dienen geeignet sind.

Noch einmal kommt er, in den Neuen krit. Briefen (St. 33), auf die Tragödie zurück. Auch hier legt er den Hauptnachdruck auf die Zeichnung des Charakters: die Handlung muß dazu dienen, durch ihre mannigfachen besonderen Umstände den Charakter der Hauptpersonen oder der absonderlichen Tugend, die man vorstellen will, in den verschiedensten Lichtern zu zeigen. Die frühere den Streitschriften verwandte Schrift: Kritische Betrachtungen &c. zur Aufnahme und Verbesserung der deutschen Schaubühne 1743 bietet nichts für die Theorie der Tragödie Verwendbares.

Der ganze zweite Teil von Breitingers Dichtkunst handelt von der Darstellung, der elocutio der Rhetorik, während der erste der inventio der Alten, noch mehr der ὕλη Scaligers entspricht; die dispositio fehlt ganz. Er zerfällt in zehn Abschnitte: 1. vom wahren Wert der Wörter und dem Wohlklang; 2. von den Machtwörtern; 3. von den gleichgültigen Wörtern und Redensarten, d. h. den Synonymen; 4. von der Kunst der Übersetzung; 5. von der Würde der Wörter; 6. von den Beiwörtern; 7. von der Schreibart insgemein; 8. von der herzrührenden Schreibart; 9. von dem malerischen Ausdruck der Poesie; 10. von dem Bau und der Natur des deutschen Verses. — Breitinger erkennt ganz richtig die hohe Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks für die Wirkung der Dichtkunst. Darum verlangt er vor allem für ein Gedicht Wohlklang, doch nicht auf Kosten des Gehalts. Der Dichter muß schon bei der Wahl der Worte auf eine eindringliche Wirkung sehen; er muß solche wählen, die einen konkreten Begriff nachdrucksvoll wiedergeben; Breitinger nennt sie Machtworte. Es sind dies meist bildliche Redensarten, die einen weiten Blick eröffnen; besonders gehören hierher gute altertümliche, außer Kurs gekommene Redensarten, die gerade die Poesie wieder

aufzugreifen hat; wenn sie sich ihrer entschlägt, wird sie breit und matt; auf ihrer glücklichen Verwendung beruht die wirkungsvolle Kraft bei Opitz, Luther und Bodmer. Dem Dichter steht nicht bloß das Recht zu, solche Machtworte wieder einzuführen, sondern auch das weitere, derartige neue zu bilden. Wir haben schon früher bemerkt, daß in dieser auffallend an das Programm der Plejade erinnernden Betonung der Berechtigung des Dichters zur Bereicherung der armen und ungelenken Sprache ein erfreuliches Symptom des anhebenden Frühlings unsrer deutschen Poesie zu erblicken ist. — Wer wie Breitinger das Wesen der Poesie in die „Malerei" setzt, muß natürlich auf die Beiwörter einen besonderen Wert legen. Er verlangt so einen reichen Gebrauch derselben zur Veranschaulichung wie zur Verschönerung, und verteidigt ausdrücklich die Berechtigung der Mehrzahl derselben, während Lessing, der die „Malerei" verwirft, auf der Einheit der Beiwörter besteht. — Was Breitinger über die Schreibart überhaupt giebt, ist fast ganz der üblichen Rhetorik entnommen. Origineller sind die Abschnitte über die herzrührende Schreibart und über den malerischen Ausdruck. Wie die Schweizer schon in den Diskursen für den Dichter eine reiche und wohlkultivierte Einbildungskraft einerseits, die sich besonders in den Beschreibungen zeigt, eine heftige Neigung zu einem Gegenstande andererseits, die bei der Darstellung der Affekte wirksam wird, als wesentliche Erfordernisse aufstellen, so unterscheidet Breitinger zwei Gattungen der poetischen Darstellung, die malerische und die herzrührende. Seine Ausführung leidet daran, daß er beide vermengt, daß er namentlich, wie schon oben bemerkt, der malerischen eine Wirkung auf die Erregung der Affekte beilegt, die nur der herzrührenden zukommt. Er versteht unter malerisch nicht bloß das, was wir heute anschaulich oder plastisch nennen, sondern auch die rhetorisch-pathetische Darstellung der Gegenstände mittelst der Figuren der Rede nach Art der altlateinischen, noch mehr der neulateinischen Poesie. Sie besteht nach ihm darin, daß man durch Figuren ausdrückt und unter beweglichen Bildern vorstellt, was uns nicht einnähme, wenn es in Prosa gesagt würde. Eine solche Darstellung hat nach ihm eine entzückende und bezaubernde Kraft auf die Sinne und Einbildung. Der Dichter vermag so selbst körperliche Gegenstände wirkungsvoller darzustellen, als der Maler. Die Konfusion Breitingers zeigt sich auch darin, daß er, obwohl er an anderer Stelle unter dem Einfluß von Pope den Vorrang Homers vor Virgil in der anschaulichen, charakteristischen Schilderung erkennt, in unserem Abschnitt mit Berufung auf Makrobius Virgil einen höheren Grad des malerischen Ausdrucks zuschreibt, weil er an

Figuren und metaphorischen Bildern prächtiger und nachdrücklicher sei. Der Abschnitt ist einer der schwächsten des ganzen Werkes. Auch der über die herzrührende Schreibart ist nicht bedeutend; was er hier giebt, hat er schon früher unter dem Einfluß von Dubos weit besser ausgeführt, als jetzt im Anschluß an Longin. Die Grundgedanken seiner Ausführung haben wir schon früher gegeben. Die bewegliche Schreibart, sagt er, will mittelst der Entzückung der Phantasie das Herz ergreifen. Auch sie wendet sich somit zunächst an die Phantasie. Während aber die malerische uns eine Sache als gegenwärtig vorstellt und uns durch den Schein der Wirklichkeit auf unschuldige Weise betrügt, zwingt uns die bewegliche an den vorgestellten Angelegenheiten anderer als Menschen von gleicher Natur teilzunehmen und für ihr Wohl ebenso besorgt zu sein, wie für unser eigenes. Sie ist die ungezwungene Nachahmung der Sprache, die die Natur der Leidenschaft selbst in den Mund legt. Diese hat ihre eigene Sprache, die aber nicht etwa in eigenen Worten und Redensarten besteht, sondern in dem Mangel an logischer Ordnung und Zusammenhang, in raschem Wechsel und Aufeinanderfolge der Vorstellungen, wie dies einem erregten Gemüte eigen ist. Sie ist bei allen Menschen und allen Völkern die gleiche; ihre Wirkung beruht darin, daß der Mensch das Herz sprechen läßt; denn was vom Herzen kommt, geht zum Herzen. Der Dichter, der die Sprache des Affekts treffen will, muß diesen zuerst selbst in sich erregen. Dies vermag er nur mittelst der Phantasie, indem er sich in die betreffende Situation hineinversetzt, so daß der verlangte Affekt von selbst in ihm entsteht. Die Wirkung auf den Zuhörer erklärt sich aus der gleichen Stimmung des Gemütes. Rührt man von zwei Instrumenten an dem einen eine Saite, so wird an dem andern die gleichgestimmte mit in Schwingung gesetzt; ein Bild, das er dem Aristoteleskommentar des Mr. Dacier entnimmt, und das wir schon aus Conti kennen und in eigentümlicher Fassung bei Lessing wieder treffen werden. Nur der Dichter, der sich selbst in den rechten Affekt versetzt hat, vermag den natürlichen Ausdruck der Leidenschaft zu treffen. Vergeblich bemüht sich die Rhetorik, mittelst der Figuren die Sprache des Affekts zu lehren; ohne Wahrheit und Wärme der Empfindung sind solche nur frostig. Vielmehr muß man die Natur der Leidenschaften studieren und daraus die verschiedenen Formen ihres Ausdrucks ableiten. Breitinger macht selbst einen solchen Versuch, d. h. er sucht verschiedene rhetorische Figuren empirisch aus der Natur einzelner Affekte im engsten Anschluß an Longin zu erklären. Die Raschheit, oder wie er sagt, die Eilfertigkeit der Leidenschaft zeigt sich in der gedrängten, asyndetischen Form des Ausdrucks; die Energie derselben in dem

Verweilen auf dem gleichen Gedanken und seiner Ausmalung durch mehrfache gleichartige Ausdrücke; ihre Heftigkeit in der übertreibenden Vergrößerung der Vorstellungen. Breitinger geht nun an der Hand von Longin noch verschiedene rhetorische Figuren, wie Anrede an den Leser, Reden in eigener Person, Verwendung des praesens historicum in der Erzählung, Frage und Antwort u. a. durch, was wir billig übergehen, da er nichts Neues bietet. Bemerkenswert ist diese ganze Ausführung nur durch den allgemeinen Standpunkt Breitingers oder, dürfen wir sagen, der damaligen deutschen Forschung. Auch Breitinger, der sich doch rühmt die Aristotelische Lehre von der Wirkung der Leidenschaften verallgemeinert und vertieft zu haben (I, 321), sieht sich doch noch veranlaßt, sich in der Ausführung an die übliche Rhetorik und an die Beispiele Longins zu halten, während die französischen Theoretiker, die Modernen wie die Vorkämpfer der Alten sich von diesem Gängelbande frei halten. Erst in der nächsten Periode mit Sulzer und Mendelssohn gewinnt man auch in Deutschland den Mut, sich auf eigene Füße zu stellen und die Lehre von den Affekten und ihrer Darstellung auf dem modernen Boden der Leibnitzschen Philosophie aufzuführen.

Auch über die Lehre von dem Bau und der Natur des deutschen Verses können wir rasch hinweggehen. Breitinger denkt sehr gering von der formalen Seite der Poesie. Die Kunst, meint er, hat sich hier am tiefsten heruntergelassen und sich nicht geschämt ihren Fleiß schier zu einer mechanischen Verrichtung zu erstrecken. Das Vergnügen, welches Rhythmus, Metrum und Reim gewährt, ist nach ihm ein rein körperliches; doch kennt er auch eine andere Auffassung. Der Grund davon, sagt er an einer anderen Stelle, findet sich in dem Bande, mit welchem die Rührung der Sachen, die einen Laut von sich geben und die Rührung der Lebensgeister durch die sinnlichen Organe mit einander verbunden sind. Diese Stelle ist, wie die ganze weitere Ausführung des Gedankens, aus Conti entlehnt. Ganz richtig erkennt er zuerst wieder, im Gegensatz zu Gottsched und Bodmer, mit Opitz, daß die deutsche Sprache accentuierend nicht quantitierend ist. — Die bloße metrische Richtigkeit im Bau genügt noch nicht zu einem guten Verse; es muß der Wohlklang und der Rhythmus, so weit er vom Metrum unabhängig ist, noch dazu kommen. Soll der metrische Rhythmus nicht ermüden, so darf er nicht zu einförmig sein, wie das im Deutschen, wo der schwerfällige, schleppende Alexandriner fast die Alleinherrschaft hat, der Fall ist. Was er gegen den Alexandriner sagt, ist gut, aber nicht neu. Er zeigt in der viel verhandelten Frage über die Verwendung von Metrum und Reim

in der Poesie überhaupt und in der modernen insbesondere eine tüchtige Belesenheit in der einschlägigen französischen, italienischen und deutschen Litteratur. Seinen verständigen Sinn bekundet er darin, daß er die Polemik der Modernen besonders Lamottes gegen den Vers überhaupt, als ob er gegen die Wahrheit und Natur verstoße, weil ja in der Wirklichkeit niemand in Versen spreche, als verkehrt abweist. Denn nach diesem Maßstab müßte die Poesie nach ihm auf allen ihr eigentümlichen Schmuck und Reiz, als gegen den Ausdruck des gewöhnlichen Lebens verstoßend, verzichten, d. h. aufhören Poesie zu sein. Ein Lieblingsthema der französischen Theoretiker von Ronsard bis Fontenelle bildet die Schwierigkeit des Versbaus zumal des Reims, da der Dichter dadurch sich oft gezwungen sehe einen schönen Gedanken zu unterlassen, oder gar etwas zu sagen, was er gar nicht sagen wolle. Das Thema wird in beiden Lagern, bei den Modernen wie bei den Vertretern der Alten, eifrigst erörtert; die beste Antwort hatte schon Ronsard gegeben. Die Modernen fanden den Reiz des Verses einzig in der Wahrnehmung der difficulté vaincue, was Breitinger mit Voltaire als oberflächlich zurückweist. Ist ihm der metrische Rhythmus ein notwendiges Erfordernis der Poesie, so sieht er in dem Reim, ganz wie Bodmer, nur einen stumpfen Kitzel für das Ohr, der einzig in der Wahrnehmung des Gleichklangs beruhe. In Deutschland ist bekanntlich die Frage des Reims, nicht die des Verses überhaupt, von 1720 bis gegen 1760 der Gegenstand einer sehr leidenschaftlichen Diskussion gewesen. Bodmer spricht sich schon in den Diskursen mit sichtlicher Anlehnung an Lamotte gegen den Reim aus und Gottsched stimmt ihm anfangs bei. Bodmer ging jeder Sinn für musikalischen Wohlklang und für Rhythmus ab, was seine eigenen holprigen Verse am besten zeigen. Der Widerwille gegen den Reim steigert sich bei ihm, wiewohl er ihn selbst vielfach in seinen Gedichten verwendete, zuletzt zur völligen Manie, und als dann Klopstock an die Stelle des Alexandriners den Hexameter, an die Stelle der üblichen lyrischen Metren die Nachbildung horazischer wählte, bildete Reim und Hexameter eine Zeit lang das Hauptstreitobjekt der beiden Parteien. Auf diese trostlos öde Diskussion näher einzugehen lohnt nicht der Mühe.

Siebentes Kapitel.

Kritische Thätigkeit der Schweizer. Verhältnis zur antiken Litteratur. Die Lateiner; Cicero und Quintilian. Die Griechen; die Tragiker. Breitingers Verdienst um Homer und Aristoteles. Verhältnis zu den Franzosen. Voltaire, Montesquieu und Dubos. Verhältnis zu den Engländern; Milton, Popes Homerabhandlungen. Verhältnis zur deutschen Litteratur. Der Charakter der deutschen Gedichte. Die Kritik der vier großen Werke; der allgemeine Standpunkt; Bodmer und Breitinger über Brockes, König, Haller.

Es erübrigt uns noch zu untersuchen, wieweit die Schweizer das Verständnis der antiken und modernen Litteratur gefördert und dadurch eine fruchtbare Anregung für die werdende deutsche Nationallitteratur gegeben haben. Ihr Verdienst liegt darin, daß sie, wie die englische statt der seither herrschenden französischen, so die griechische an Stelle der seither vorherrschenden lateinischen Litteratur zur gebührenden Geltung gebracht haben, wenn auch vorerst nur in einigen ihrer Hauptvertreter, Milton und Homer. Prinzipieller Untersuchung wie zusammenfassender allgemeiner Charakteristik von Haus aus abgeneigt, haben sie nie, weder den unterscheidenden Charakter der antiken und modernen Litteratur, noch auch denjenigen der griechischen und lateinischen zu ergründen gesucht, aber doch durch ihre eingehende Vergleichung Homers und Virgils einen fruchtbaren Keim dazu gelegt. In der That muß ja eine derartige Untersuchung zunächst von einzelnen, speziellen Punkten ausgehen und erst von da aus ist eine wirkliche, inhaltreiche vergleichende Charakteristik der verschiedenen nationalen Litteraturen möglich.

Der Umfang ihrer Kenntnis der antiken Litteratur ist ein relativ beschränkter, was freilich durch den speziellen Inhalt ihrer Werke gegeben ist. Doch glauben wir aus dem Umstande, daß Partien, deren Berücksichtigung wir mit Recht erwarten dürften, wie die antike Tragödie, völlig übergangen werden, schließen zu dürfen, daß mit den

von ihnen behandelten Schriftstellern in der That der Umfang ihrer Kenntnis im ganzen erschöpft ist. Außer den Dichtern selbst kennen und berücksichtigen sie auch, ja nur zu sehr, die antike kritische Diskussion einzelner Dichterstellen. Weit wichtiger ist natürlich für uns ihre Behandlung der einschlägigen kunsttheoretischen Schriften von Aristoteles bis Longin. Mit ihrer Scheu oder vielmehr Unfähigkeit einen Gegenstand systematisch von grundlegenden Prinzipien aus zu behandeln hängt es zusammen, daß sie die Fülle der bei Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, Plinius, Longin vorliegenden trefflichen Einzelbeobachtungen nicht zum systematischen Aufbau einer Theorie der Dichtkunst zu verwenden vermögen, sondern sie nur als Belege für einzelne Lehren anführen. Doch machen sie sich auch an die schwierigeren, verwickelteren besonders psychologischen Probleme gemäß ihrem Versprechen, ihre Theorie aus der Natur des menschlichen Geistes selbst philosophisch abzuleiten.

Wir behandeln Bodmer und Breitinger besonders, um das Sondereigentum eines jeden, so weit möglich, zur Anschauung zu bringen. In der Schrift über das Wunderbare kommt Bodmer, eine beiläufige Erwähnung Homers ausgenommen, auf die antiken Schriftsteller überhaupt nicht zu sprechen. In der Schrift über die poetischen Gemälde erwähnt er gelegentlich Catull und Properz; öfter führt er Ovid an wegen seiner ausführlichen Gemälde in den Metamorphosen; Plautus erwähnt er einmal tadelnd, indem er findet, seine Schilderung des Geizigen sei wohl geeignet Lachen zu erregen, aber nicht zu belehren und zu bessern. In dem Verzeichnis empfehlenswerther antiker Dichter führt er ihn, bezeichnend genug, nicht an, wohl aber Terenz. Bodmer teilt also wie Gottsched die falsche Pruderie der französischen Kritiker. Eingehender beschäftigt er sich natürlich mit Virgil, doch berücksichtigt er fast nur seine Gemälde, wie das freilich durch sein Thema gegeben war. Von Horaz zitiert er fast nur den Pisonenbrief. Der Dichter Horaz bietet ihm wenig Ausbeute, da ausgeführte Gemälde fast ganz fehlen. — Von theoretischen Schriftstellern führt er Cicero, Quintilian, Seneka, Gellius einige male an, doch nicht so, daß sich daraus auf eine vertraute Bekanntschaft mit ihnen schließen ließe. So erscheint seine Kenntnis der lateinischen Litteratur dem Umfang nach gering; nur mit Virgil und dem Pisonenbrief zeigt er eine vertrautere Bekanntschaft.

Eine weit umfassendere und gründlichere Kenntnis der lateinischen Litteratur zeigt Breitinger. Er beschäftigte sich eingehend mit dem Studium Homers und Virgils und der umfangreichen antiken wie modernen Litteratur, die sich an diese beiden Dichter anschloß. — Mit

Cicero zeigt er sich durchaus vertraut; er hat von ihm sehr viel entlehnt, meist in der Form, daß er ihn als Beleg für die von ihm aufgestellten Lehren anführt, und zwar sind es mit die besten und fruchtbarsten Gedanken, die sich in den hieran so reichen Schriften Ciceros finden. — Ebenso vertraut zeigt er sich mit Quintilian, den er noch öfter anführt. Doch weiß er auch ihn nicht voll zu verwerten. Er zitiert ihn meist nur für technische Fragen, wie für Wohlklang, für die Verwendung der rhetorischen Figuren und dergleichen. Besonders häufig führt er ihn an, wie auch Cicero, für den Satz, daß nur der selbst erregte Dichter und Redner den Zuhörer zu ergreifen und hinzureißen vermöge. Der Gedanke geht auf Aristoteles zurück, den Breitinger auch anführt; bei den Lateinern, Cicero, Horaz, Quintilian findet er sich dann tiefer und fruchtbarer ausgeführt. Die Schweizer haben ihn zuerst der Abhandlung Addisons im Spectator „Von den Belustigungen der Einbildungskraft" entnommen und behandeln ihn mit der Wichtigkeit einer eigenen Entdeckung; mit einem gewissen Rechte, denn eben dieser Gedanke war einer der fruchtbarsten und anregendsten für die damalige Zeit der Schuldichtung. Mit Recht durften sie in Klopstock, in welchem diese Forderung zum ersten mal in Erfüllung trat, den Messias erblicken, dessen Wege sie vorgebahnt hatten. — Von den Dichtern erwähnt und benützt er öfters Horaz, besonders dessen ars poetica, so die Ausdeutung der Aristoteles-Stelle über das ἁρμόττον, ὅμοιον und ὁμαλὸν bei der Charakterzeichnung, ebenso seine interessante Lehre vom Leben der Sprache, dem Absterben geltender, dem Wiederaufleben alter Wortformen und dem Recht des Dichters neue Worte zu schaffen. Als Dichter zitiert er ihn wenig, wohl weil er selten ausgeführte Gleichnisse bietet. Ovids Metamorphosen führt er einige mal an; von Dichtern sonst noch gelegentlich einmal Persius und Claudian. Eingehend beschäftigt er sich mit Virgil besonders in der Schrift über die Gleichnisse; natürlich sind es vorzugsweise eben die letzteren, die für ihn in Betracht kommen. Er vergleicht sie mit denen Homers, sowohl nach ihrem ästhetischen Werte wie nach ihrer Abhängigkeit von Homer, und schließt aus dieser im Gegensatz zu den Modernen, daß ihm der Rang nach Homer anzuweisen sei. Wenn er die hochpathetische, rhetorisch-deklamatorische Rede der betrogenen Dido als Muster der herzrührenden Schreibart hinstellt, so dürfen wir hierin den Keim für das Verständnis des rhetorisch-pathetischen Charakters Virgils gegenüber dem naiv-kräftigen Homer finden. Er erhebt sich selbst zu einer allgemeinen Charakteristik Virgils im Vergleich mit Homer und leitet damit in Deutschland die Erkenntnis des unterscheidenden Charakters der beiden

großen Epiker und damit der einfach schönen griechischen und der mehr rhetorischen und schmuckreichen Poesie der Lateiner ein. Breitinger hat für einzelne seiner Lehren die geeigneten Sätze aus Cicero, Quintilian, Horaz mit Sachkenntnis benützt, Dichterstellen nur so weit, als sie Gleichnisse oder auch Beschreibungen enthalten, besprochen. Für die Erschließung des Verständnisses der lateinischen Litteratur im ganzen hat auch er wenig geleistet, aber doch Gottsched gegenüber bei Cicero, Horaz und Quintilian gerade auf die Stellen aufmerksam gemacht, die für die damalige Schul- und Gelehrtenpoesie in erster Linie fruchtbar sein konnten.

Bedeutender ist, was die Schweizer für einen Teil der griechischen Litteratur geleistet haben. Dem Umfang nach ist ihre Leistung auch hier ziemlich beschränkt. Es kommt nur Homer und Aristoteles in Betracht, aber dies sind grade die beiden Schriftsteller, die für die Entwicklung unsrer werdenden nationalen Litteratur am wichtigsten geworden sind. Bezeichnend für sie ist, daß sie die griechischen Dramatiker nur ganz gelegentlich berühren. Für die Förderung ihres Verständnisses und die Befruchtung des deutschen Dramas haben sie somit nichts gethan. Indes hat dieses den anregenden Keim nicht von der griechischen Tragödie, sondern von dem englischen Drama empfangen.

Bodmer geht nur auf Longin und Homer etwas näher ein. Ersteren, mit dem er sich eine Zeitlang beschäftigte, als er eine Abhandlung über das Erhabene zu schreiben vorhatte, zitiert er öfter, während er Aristoteles nur einmal anführt. Doch sind es nur gelegentliche einzelne Stellen von keiner prinzipiellen Wichtigkeit, die er ihm entnimmt. — Homer führt er etwa fünfzehn Male an, durchgehends als Beleg für seine Lehre von den poetischen Gemälden. Denn nur als „Mahler“ kommt ihm Homer, wie Virgil und Milton in Betracht. Er knüpft seine einschlägige Erörterung meist an die Diskussion der alten Grammatiker an, doch zeigt er eine wirkliche vertraute Bekanntschaft mit den Homerischen Gedichten.

Weit bedeutender ist das, was Breitinger für das Verständnis der griechischen Litteratur gethan hat. Von Dichtern nennt er Aeschylus und Euripides nur gelegentlich. Auf Sophokles geht er in einer Polemik gegen Gottsched über die Zulässigkeit von Gleichnissen in der Tragödie etwas näher ein. Letzterer hatte behauptet, daß in der Tragödie, wo der Dichter nicht selbst zu Worte komme, sich keine langen Vergleichungen schicken und sich hiefür auf Sophokles Ödipus berufen. Breitinger führt Gottsched gegenüber treffend aus, daß doch auch in der Tragödie die Personen sich nicht immer im höchsten Affekte befinden, und daß bei

ruhiger Erzählung und Überlegung Gleichnisse sehr wohl angebracht seien, und daß in der That Sophokles auch demgemäß verfahren sei. Interessanter ist eine eingehende Besprechung Pindars, neben Homer und Virgil der einzige Versuch einer allgemeinen Charakteristik eines Dichters. Er handelt über ihn in Abschnitt 10 des ersten Teils, der die Überschrift führt: Ob die Schrift „August im Lager" (von König) ein Gedicht sei? In der That vergleicht er die schwungvollen Pindarischen Siegesgesänge mit jener langweiligen Beschreibung eines Parademanövers. Die Materie bei beiden Dichtern, meint er, sei nahe verwandt, und ebenso die Art ihrer Behandlung. Jene sei bei beiden dürftig und trocken, derart daß der Dichter sie „durch die poetische Kunst der Nachahmung zu solcher Kraft und Würde erheben müsse, daß man ihrer ersten Geringheit nicht mehr gewahr werde." Pindar suche zu diesem Zwecke neue Sachen von außen herbei zu ziehen. Entweder falle er auf das Lob des Vaterlandes oder der Voreltern des Siegers, oder er lasse wichtige Lehren einfließen, die er dann mit Exempeln bekräftige und seine Materie damit ausputze und so dem Gesang seine rechte Länge mitteile. Aus der Wichtigkeit und Länge der lehrreichen Sprüche entstehe die wunderbare Hoheit dieses Dichters. Weiter trage dazu bei die geschickte Wahl und Mannigfaltigkeit der alten, zum Teil wahrhaften, zum Teil fabelhaften Geschichten, die er einfließen lasse; ebenso die ganz neue und ungewöhnliche Art seiner Wortzusammensetzungen, die Pracht seiner Metaphern, die Großmut der Entschlüsse. Mittelst dieser erhabenen Schreibart, die mehr in den Sachen als in den Worten liege, erhebe er Verrichtungen, die an sich ziemlich mittelmäßig seien. — Breitinger giebt hier, wenn auch in etwas seltsamer Form, doch im ganzen ein richtiges Bild der Pindarischen Siegesgesänge. Um den Abstand zwischen ihm und Gottsched zu bemessen, vergleiche man das von uns oben angeführte Urteil des letzteren über Pindar, wo er vor dessen „Schnitzern gegen die Sprachregeln" warnen zu müssen glaubt. Freilich ist diese Charakteristik nicht Breitingers Eigentum; er hat sie Muratori entlehnt; aber er hat doch der trefflichen Schrift des Italieners etwas ganz anderes zu entnehmen gewußt, als Gottsched, der nur den Abschnitt über die Oper zu verwerten gewußt hat. Daß Breitinger auch die Lehre von dem echt künstlerischen Verfahren aus Muratori genommen hat, haben wir schon oben angeführt. Es handelt sich ja in der ganzen Periode noch nicht um die Aufstellung eigener originalen Gedanken, sondern vorerst nur um die befruchtende Einführung der reiferen, in den Schriften der Franzosen, Italiener und Engländer wie der Alten niedergelegten Kunsteinsicht.

Von den Theoretikern kommt neben Aristoteles nur Longin in

Betracht. Indes die Ausbeute ist hier sehr gering; Breitinger zitiert ihn meist nur für unbedeutende Detailfragen. Von prinzipieller Bedeutung ist höchstens seine Polemik gegen die Behauptung des Longin und Aristoteles, daß das Kleine als solches nicht bewunderungswürdig oder schön sein könne. Nicht das Große, entgegnet er, sei es, was wir bewundern, sondern das Neue, das ja nach ihm die eigentliche Quelle des poetischen Ergötzens ist. — Weit mehr ist Breitinger auf Aristoteles eingegangen. Er kennt und benützt natürlich in erster Linie die Poetik, daneben auch die verwandten Stellen aus der Rhetorik, selbst der Ethik und Politie. Seine Kritische Dichtkunst ist fast eine fortlaufende Auseinandersetzung mit Aristoteles. — Um den Wert seiner einschlägigen Studien festzustellen, müssen wir vor allem untersuchen, was er von ihm entnommen hat. Da er das Drama, speziell die Tragödie, fast ganz bei Seite läßt, so fallen für ihn natürlich alle die Partien der Poetik, die speziell hierauf gehen, weg, und es bleiben nur die, welche sich auf die Poesie und Kunst im allgemeinen beziehen. Seine Definition der Schönheit als der Übereinstimmung des Mannigfaltigen ist die von dem Altertum überlieferte, damals allgemein übliche. Er hat sie nicht direkt von Aristoteles, wohl aber entnimmt er ihm einige nähere Bestimmungen. So aus der Poetik c. 7 die Bemerkung, daß das Schöne eine bestimmte, leichtüberschaubare Größe haben müsse; daß weder ein gar zu kleines Ding schön sein könne, weil das Bild zur Undeutlichkeit zusammenfließe, noch ein gar zu großes, weil sich dies nicht überschauen lasse[1]. An einer früheren Stelle[2] polemisiert er gegen diese Behauptung. Er meint, dies gelte nicht für die Poesie, sondern nur für die Schönheit der körperlichen Dinge und auch hier nur, sofern sie durch das menschliche Auge erblickt werden. An und für sich könne auch das Kleinste schön sein und ein schärferer Gesichtssinn werde auch hier Ordnung und Harmonie der Teile wahrnehmen, wie dies bei dem mikroskopischen Sehen wirklich der Fall sei. Der Pinsel des Poeten besitze jedenfalls die Macht die Schönheiten des Kleinen wie des Großen dem Gemüte lebhaft und deutlich vorzumalen, die dem leiblichen Auge versagt seien. Der tiefere Grund dieser Abweichung ruht in einer anderen Fassung des Schönheitsbegriffes; Breitinger läßt nämlich das Moment der sinnlichen Wahrnehmbarkeit, das phaenomenon Baumgartens, aus seiner Definition des Schönen. Auch in der Frage nach dem Grund des ästhetischen Ergötzens hält er sich an Aristoteles. Er führt mit diesem (Rhetor. I, 11) die letzte Quelle auf das μανθάνειν

[1] Krit. Dichtkunst II, 106.
[2] Krit. Dichtkunst I, 121 ff.

und θαυμάζειν, den angeborenen Wissenstrieb und die Lust am Wunderbaren zurück. Gilt dies für das Natur- wie für das Kunstschöne gleichmäßig, so führt er für das Ergötzen, das uns die Kunst gewährt, mit Aristoteles noch die dem Menschen angeborene Freude an einer wohlgelungenen Nachahmung an. Doch geht auch diese Lust zuletzt auf das μανθάνειν und θαυμάζειν zurück. Da das Lernen und die Verwunderung mit Lust verbunden seien, so verursache eine gelungene Nachahmung notwendig Ergötzen, auch wenn der nachgeahmte Gegenstand an sich widrig sei[1]. Über diese ganz äußerliche Begründung der ästhetischen Lust, wie sie bei Aristoteles vorliegt, ist Breitinger nicht hinausgekommen. Es hängt dies bei ihm, wie bei Aristoteles, mit der falschen Fassung der Kunst als Nachahmung zusammen. Damit fällt allerdings die ästhetische Lust notwendig in die verwundersame und belehrende Wahrnehmung der Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Urbild. Spezieller geht Breitinger natürlich auf die Partien der Aristotelischen Poetik ein, die sich direkt auf die Dichtkunst beziehen. Über die mannigfachen stilistischen Bemerkungen können wir hinweggehen.

Wir haben schon mehrfach bemerkt, daß einer der Grundgedanken der Schweizer von Anfang an ist, daß der Dichter, um seine Leser oder Zuhörer mit sich fortzureißen, sich zuerst selbst in die betreffende Situation versetzen und so in seinem Gemüte den beabsichtigten Affekt zuerst selbst erzeugen müsse. Breitinger bemerkt richtig, daß Aristoteles zuerst diese Lehre aufgestellt habe (Poët. cap. 17). Eine verwandte Bemerkung entnimmt er der Rhetorik II, 1, daß der Redner bei einer Gerichtsverhandlung darauf bedacht sein müsse die Richter, um sie zu gewinnen, in die rechte Gemütsstimmung zu versetzen. Denn Liebe und Haß, Aufregung und Gemütsruhe sehen die Dinge ganz anders an. Er führt nun diesen Gedanken weiter aus in dem Abschnitt: „Wie gemeinen Dingen ein Schein der Neuheit zu geben sei[2]." Die Leidenschaften sehen alles mit eigenen und ganz anderen Augen an, als ein gesetztes, von der Vernunft geleitetes Gemüt. Die Liebe sieht die Vollkommenheiten des geliebten Gegenstandes durch ein Vergrößerungsglas an, während der Haß den tubum opticum umkehrt und sie so verkleinert sieht. Er zieht daraus den Schluß für das Verfahren des Dichters: der Poet darf, um das Gemüt der Leser für seine Gegenstände und Personen zu interessieren, die Umstände, in denen diese sich befinden, nicht der Wirklichkeit gemäß d. h. so darstellen, wie sie einem Unbeteiligten vorkommen, sondern er muß sie in dem Maß ver-

[1] Krit. Dichtkunst I, 61 ff. Vgl. Arist. Poët. cap. IV und Rhet. I, 11.
[2] Krit. Dichtkunst I, 307 ff.

größern oder verkleinern, wie sie seinen dargestellten Personen in ihrem jeweiligen Gemütszustand erscheinen. Er rühmt sich am Schlusse der langen Erörterung jene Lehre des Aristoteles erweitert zu haben. In der That aber giebt er nur einer speziellen Bemerkung des Aristoteles eine allgemeinere Fassung. Immerhin ist sein Versuch jene Lehre tiefer psychologisch zu begründen beachtenswert. Hierin liegt ja eben sein Fortschritt über Gottsched hinaus, daß er mit dem Versprechen, die ästhetischen Fragen aus der Natur des menschlichen Geistes zu erklären, wirklich Ernst macht. Er verfolgt hier mit Glück die von den Franzosen und Engländern ausgehende Richtung auf tiefere psychologische Begründung der ästhetischen Fragen, wie dies dann das charakteristische Merkmal der philosophischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ausmacht.

In den früheren Schriften sehen die Schweizer in der Poesie nichts als eine photographisch treue Nachahmung der Natur und legen demgemäß den Hauptwert auf die Beschreibung. In den reiferen Werken nun erschließt sich Breitinger durch Richardson und Muratori das richtige Verständnis für das künstlerische Verfahren, wie wir oben gezeigt haben. Auch für diese neue bessere Einsicht sucht und findet er Beweisstellen bei Aristoteles. Er zitiert den schon von Scaliger und den Späteren angeführten Satz des Aristoteles Poët. c. 25, daß der Dichter die Dinge nachahme entweder οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ[1]. Im ganzen richtig giebt er die Aristotelische Stelle so wieder: die poetische Wahrheit muß gegründet sein entweder auf dem Zeugnis der Historie oder der Sage und eines angenommenen Wahnes, oder in einer „Vermehrung oder Verminderung der wirklichen Vollkommenheiten“. Auf den ersten Punkt geht er hier nicht ein; an einer andern Stelle bemerkt er mit Berufung auf Aristoteles, daß der Dichter auch das Wirkliche nicht nach der Wirklichkeit, sondern nach der Wahrscheinlichkeit darstellen müsse. Unter die zweite Rubrik bringt er seltsamer Weise die der freischaffenden dichterischen Phantasie entsprungenen Wesen, wie die Miltonschen Engel und Teufel und ähnliches unter. Die Berechtigung zu solchen neuen Schöpfungen leitet er aus der mißverstandenen Leibnitzschen Lehre von den unendlich vielen möglichen Welten ab. Da die Poesie eine Nachahmung der Schöpfung, nicht allein in dem Wirklichen, sondern auch in dem Möglichen ist, so muß sie auch dem letzteren ihre Stoffe entnehmen. Aber hier eben gilt es, daß die Behandlung poetisch wahr, d. h. wahrscheinlich ist. Seltsamer Weise findet er diese Wahrscheinlichkeit in der Übereinstimmung

[1] Krit. Dichtkunst I, 137.

mit der Sage und dem allgemeinen Wahne, während er an einer anderen Stelle richtig nur die innere Wahrheit dieser Neuschöpfung verlangt. Daß dies ganz verschiedene, unvereinbare Gesichtspunkte sind, und daß nur der letztere richtig ist, sieht er nicht. Besser ist seine Erörterung über das οἷα εἶναι δεῖ, die leider an verschiedene Stellen zersplittert ist. An unserer Stelle (I, 137) erklärt er es durch „Vermehrung oder Verminderung der wirklichen Vollkommenheiten"; er meint offenbar das, was wir unter Idealisieren verstehen. Er beruft sich an einer anderen Stelle auf Poët. c. 16, daß der Dichter wie der Portraitmaler seine Personen zwar naturtreu aber doch verschönert wiedergebe, und führt diesen Gedanken mit Berufung auf c. 2 dahin aus, daß der Dichter einen hervorstechenden Charakterzug oder eine Leidenschaft auf einen solchen Grad erhöhe, daß sie über alle anderen die Oberhand gewinne und in alle Handlungen einfließe[1]. — Hieran knüpft er die von uns oben gegebene Lehre von der abstractio imaginationis, erläutert diese durch die Berufung auf Poët. c. 9 über den Unterschied der historischen und der dichterischen Darstellung und schließt seine Erörterung mit den Worten des Aristoteles, daß die Poesie philosophischer und gehaltvoller sei, als die Geschichte. Deutet er so die Aristotelische Formel richtig auf die innere Wahrheit, auf die Übereinstimmung sämtlicher Züge zum Gesamtbilde, so verlangt er mit Berufung auf Poët. c. 6 und 15 besonders für die Charaktere des Dichters, daß sie diese innere Einheit zeigen und ebenso für die Handlungen, daß sie sich mit innerer Notwendigkeit aus dem gegebenen Charakter oder der herrschenden Leidenschaft ergeben.

So hat Breitinger mit Ausnahme der speziell das Drama und Epos betreffenden Partien alle fruchtbaren Gedanken der Aristotelischen Lehre, wie sie in der Poetik und Rhetorik vorliegen, für seine Theorie verwertet. Die Lehre von den tragischen Affekten der Furcht und des Mitleids, von der Reinigung der Leidenschaften führt er nur gelegentlich an, gewinnt aber durch Anschluß an Dubos eine Erklärung des Unterschieds der Eindrücke der Wirklichkeit und der künstlerischen Nachbildung, speziell in der Tragödie, die vor der Aristotelischen Lehre der Katharsis jedenfalls den Vorzug hat, zugleich verständlich und wahr zu sein. Daneben sucht er das, was Aristoteles nur als Thatsache anführt, der Richtung der Zeit gemäß tiefer psychologisch zu begründen. So steht das, was er für das Verständnis des Aristoteles gethan, weit über Gottsched. Daß er sein richtiges Verständnis durch das Studium von Dacier, Muratori, Dubos gewonnen, thut für die

[1] Krit. Dichtkunst I, 285 ff.

damalige Zeit nichts zur Sache. Zudem hat er diese Anregung vielfach selbständig verarbeitet, ähnlich, wenn auch weit nicht in dem Maße von Originalität wie später Lessing in den reifen Werken des Laokoon und der Dramaturgie.

Wichtiger ist, was Breitinger für Homer gethan, womit er zugleich wenigstens indirekt auch eine richtigere Einsicht in das Wesen der epischen Poesie angebahnt hat. Ein wirkliches Verständnis für das Volksepos dürfen wir natürlich nicht erwarten: dies finden wir auch bei Aristoteles und Lessing nicht. Für Breitinger ist, wie wir oben gesehen haben, das Heldengedicht nichts anderes, als eine prächtige und ausgeführte Fabel, die irgend eine moralische Wahrheit veranschaulicht. Wie wenig man damals die geschichtlichen Voraussetzungen des Volksepos ahnte, geht aus dem hohen Wert hervor, den man auf die angebliche große Gelehrsamkeit Homers nach dem Vorgang der antiken Rhetoren und Grammatiker legte. Breitinger meint, Homer hätte sich selbst übertroffen, wenn er die großen wissenschaftlichen Fortschritte unserer Zeit gekannt hätte. Er legt, wie bei der Poesie überhaupt, so ganz besonders bei Homer den Hauptwert auf die sog. poetischen Gemälde und Gleichnisse. „Wenn ich", sagt er, „nach ungefähr 30 saeculis von dem Wert der Ilias und der Odyssee urteilen darf, so muß ich sagen, daß ich diese beiden Gedichte nur in dem einzigen Punkt der Gleichnisse für unübertrefflich halte[1]." Breitinger hat, wie er selbst sagt, ein vollständiges Inventar sämtlicher Gleichnisse bei Homer angelegt und dabei gefunden, daß nicht nur Virgil, sondern auch sämtliche neuere deutsche Dichter Opitz, Besser, König, Günther u. a. alle ihre ausgeführten Gleichnisse von Homer entlehnt haben. Das dicke Buch von den Gleichnissen ist fast nichts anderes, als eine eingehende Besprechung fast sämtlicher Homerischer Gleichnisse. Ilias und Odyssee, sagt er, können wir als zwei Bildersäle betrachten, in denen eine unzählige Menge der vortrefflichsten Originale und Meisterstücke Homers aufgestellt sind.

Innerhalb dieses beschränkten Gesichtskreises nun findet sich manche treffende Bemerkung, die freilich selten original ist. Er hält sich hier an die Verteidiger der Alten, besonders an die beiden Dacier und Dubos und ganz besonders an Pope. Letztern schreibt er, auch wo er ihn nicht nennt, oft wörtlich aus. Wir greifen, da es sich nur um eine Wiedergabe fremder Ansichten[2] handelt, nur die wichtigeren Punkte heraus. Die Entdeckung Lessings, daß Homer die Schilderung von Gegenständen in die Erzählung von Handlungen umsetzt, hat schon

---

[1] Gleichnisse p. 277.

[2] Vgl. Braitmaier, Homer und Virgil seit Scaliger bis Herder.

Breitinger geahnt. Er sagt: „Homer stellet die Sachen nicht allein von ihrer äußerlichen Figur und Beschaffenheit dar, sondern von ihrer Absicht und Wirkung, und weiß sie dadurch über die Maßen zu erhöhen und recht beweglich vorzustellen.“ Noch deutlicher drückt er das in folgender Stelle aus, worin er das Verhältnis von Homer und Virgil charakterisiert[1]: „Homer ist viel ausführlicher in der Ansetzung derjenigen Umstände, die dazu dienen, die Sachen sichtbar vor Augen zu stellen und seinen Gemälden viel Bewegung, Handlung und Leben mitzuteilen: hingegen ist Virgil viel kürzer und sucht seinen besten Vorteil in Beiwörtern, so die Gestalten und Beschaffenheiten der Dinge erklären; die Begriffe liegen bei ihm viel enger zusammengepresset und seine Gemälde haben ein kunstreicheres Aussehen, da in den Homerischen Schildereien die Kunst mehr in der Wahl der Gedanken und vorteilhaftigsten Umstände, als in der Höhe und dem Glanz der Farben bestehet und unter einem einfältigen und natürlichen Ansehen versteckt liegt. . . . Jede von diesen beiden Arten zu malen hat ihren besonderen Wert. Die Homerische hat einen Originalcharakter und macht sich dem mehreren Haufen angenehm; die Virgilsche hat viel mehr Kunst und ist gelehrter. Homer war der größte Genius, Virgil der beste Künstler. In dem einen (Virgil) bewundern wir den Werkmeister, in dem andern das Werk[2].“ Hier haben wir bereits auch eine Ahnung von dem Unterschied zwischen Volksepos und Kunstepos. Noch tiefer geht, was er über den großen Reichtum Homers und die große Armut Virgils an trefflich gezeichneten Charakteren sagt und dann zeigt, wie die Homerischen Helden stets ihrem Charakter gemäß sprechen, während die Reden bei Virgil meist allgemeine Gedanken und Betrachtungen seien, die sich im Munde jeder anderen Person bei gleicher Gelegenheit ebenso schicken würden. Homer mache uns zu Zuhörern, Virgil lasse uns Leser bleiben. Indes die schönen Stellen, in denen diese Gedanken ausgeführt sind, sind wörtlich aus Pope übersetzt. — Auch ein Verständnis für den epischen Stil zeigt er, sofern er die anschaulichen, weit ausgeführten Schilderungen und Gleichnisse Homers, die ja einen Hauptpunkt der Angriffe der Modernen in Frankreich gebildet hatten, als echt poetisch verteidigt, freilich auf eine Weise, die wieder sein Schwanken zwischen der alten Schultheorie und der neuen, richtigen Einsicht zeigt. Wenn eine Schilderung, sagt er, Eindruck machen soll, muß das Gemüt des Lesers länger darauf verweilen können. Ferner: kleine und absonderliche Um-

[1] Krit. Dichtkunst I, 41 f.

[2] Krit. Dichtkunst I, 43. Diese aus Pope entnommene Charakteristik geht auf Scaliger zurück.

stände dienen öfter, eine Sache in das rechte Licht zu setzen, wie Schönheitspflästerchen die weiße Farbe der Haut. Homer, sagt er weiter, liebt mehr ausgeführte Gleichnisse, damit er der Unwissenheit und Ungeschicklichkeit der Leser dadurch zu statten komme; dahingegen Virgil, weil er für eine geschicktere und mehr erleuchtete Zeit geschrieben, seine Gleichnisse habe kürzer halten können. Auch dies ist ein beliebter Gemeinplatz der Verteidiger Homers. So hat Breitinger an der Hand von Pope bei uns den Sinn für die schlichte Naturwahrheit, die naive Anschaulichkeit, die treffliche charakteristische Zeichnung Homers erschlossen. Die Erkenntnis, die zuerst Blackwell aufgegangen, daß das Epos das Produkt einfacher ursprünglicher Kulturverhältnisse ist, wo noch alles Leben, Denken und Sprache selbst noch Poesie ist, findet sich bei ihm noch nicht. Wahrscheinlich kannte er die geniale, kurz zuvor erschienene Schrift von Blackwell; wenigstens geben die Streitschriften die Übersetzung eines Stücks davon. Verwertet hat er die Schrift nicht, so wenig als Lessing. Dies hat erst lange nachher der junge Herder gethan; aber den Schweizern gebührt doch das Verdienst, zuerst darauf aufmerksam gemacht zu haben.

Auch für die französische Litteratur haben die Schweizer mehr gethan als Gottsched; sie sind von Anfang an von den Engländern und Franzosen zugleich ausgegangen. Je mehr sie aber mit der englischen und französischen Litteratur vertraut werden und zugleich ihre Kunsteinsicht an Reife und ihr Geschmack an Sicherheit gewinnt, desto mehr finden sie sich zu den Engländern und unter den Franzosen zu der englisierenden Richtung, als deren Hauptvertreter wir Dubos und Montesquieu betrachten dürfen, hingezogen. Der Umfang ihrer Kenntnis der französischen Litteratur ist ziemlich bedeutend. Sie kennen die klassische französische Tragödie und Komödie; sie erwähnen fast alle bedeutenden Schriftsteller von Malherbe an, besonders die Schriftsteller der querelle des anciens et des modernes. Da der Streit sich vornehmlich um Homer und Aristoteles drehte, denen Breitinger ein eingehendes Studium gewidmet hatte, so mußte er natürlich auch auf die einschlägige französische Streitlitteratur eingehen. Auf eine prinzipielle Erörterung der allgemeinen Frage nach der Art und den Bedingungen des Fortschritts im Gebiet der Kunst und Wissenschaft lassen sie sich nirgends ein, sondern beschränken sich darauf, die Angriffe der Modernen im einzelnen zu widerlegen. Dabei halten sie sich in ihrem Raisonnement meist an das, was die Verteidiger der Alten in Frankreich vorgebracht hatten, doch nicht ohne es selbständig zu verwenden oder auch zu berichtigen. Besonders in dem Buch über die Gleichnisse kommt Breitinger natürlich immer wieder auf

die Homerische Frage in ihrer damaligen Gestalt zurück; waren ja doch gerade die Gleichnisse Homers der vorzüglichste Gegenstand des Angriffs und der Verteidigung. Ähnlich wie sich Breitinger gegen die Perrault und Lamotte wendet, so Bodmer gegen Voltaire und Magny, die Gegner und Verunglimpfer Miltons. Bodmer knüpft hier eine der bei den Schweizern so seltenen allgemeinen Reflexionen an, eine Bemerkung über die nationale Beschränktheit des französischen Volksgeistes, vermöge deren sich die Franzosen wenig in die Geistesart anderer Kulturvölker zu versetzen und sie anzuerkennen vermögen. Er leitet den Widerwillen der Franzosen gegen Milton eben von dieser ihrer Eigenart ab. Später hat Mendelssohn in der Besprechung von Bitaubes Homerübersetzung den Gedanken Bodmers weiter ausgeführt[1].

Den weitaus wichtigsten Teil der französischen Litteratur bildet das Drama und die daran sich anknüpfenden kunsttheoretischen Untersuchungen. Für den Mangel an Sinn und Interesse für das Drama bei den Schweizern höchst bezeichnend ist die Thatsache, daß sie dies so wenig in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen. Sie nennen von den Tragikern Corneille, Racine, Lamotte, Voltaire, von Lustspieldichtern Moliere, Destouches und Marivaux, doch alle nur gelegentlich. Am höchsten stellen sie unter den Tragikern Corneille. Bodmer rühmt an ihm seine große Kunst sich in die verschiedenen Zeiten und Völker, denen er seine Stoffe entnehme, zu versetzen und seine Personen nach Sitte und Gesinnung ihrem Nationalcharakter gemäß zu zeichnen. Er entnehme fast alle seine Personen der Geschichte, behalte aber nur die charakteristischen Züge derselben bei mit Beseitigung aller nebensächlichen und zufälligen und steigere jene so, daß irgend eine heroische Tugend in seinem Helden herrschend hervorleuchte. In dem Tadel französischer Kritiker, seine Helden seien bessere Römer und Karthager als die wirklichen geschichtlichen, sieht er mit Recht ein großes Lob[2]. Leider ist sein Urteil über die historische Treue der Corneilleschen Zeichnung unrichtig. Bodmer findet ferner die französische Tragödie an Hoheit der Gesinnung und der Sprache selbst der griechischen überlegen. Bei dieser hohen Schätzung Corneilles ist das verkehrte, abschätzige Urteil über den Cid, daß er wohl den augenblicklichen Beifall der Menge erhalten, aber vor der nachträglichen Prüfung der Kunstkenner nicht bestanden sei, höchst auffallend[3]. Breitinger erwähnt

[1] Krit. Abh. v. d. Wunderb. p. 12.
[2] Gem. der Dichter p. 422 und 515.
[3] Vorrede zur Krit. Dichtkunst Band I.

Corneille nur in ein paar Zeilen und rühmt ebenfalls mit zweifelhaftem Verständnis an ihm, daß er die Natur der Leidenschaften so gründlich erkannt und geschildert habe. Über Racine findet sich bei Bodmer nur die gelegentliche Behauptung, daß er Sitten und Charaktere nicht so historisch treu zu schildern vermöge wie Corneille. Gegen Voltaire spitzt er diesen Vorwurf dahin zu, daß seine Griechen und Juden nichts als Franzosen seien; doch findet er merkwürdiger Weise seine Alzire echt peruanisch. — Über Moliere findet sich eine Äußerung nur bei Bodmer, daß er Terenz an tiefer Kenntnis des menschlichen Herzens und trefflicher Zeichnung der Charaktere gleichkomme, außer wo er sich von dem possenhaften Geschmack seines Publikums verführen lasse. Auch übertreibe er sehr gerne seine Charaktere, so im Geizigen. Offenbar höher stellt er die nachklassischen Lustspieldichter Destouches und Marivaux. An letzterem rühmt er, ähnlich wie später nach ihm Gottsched an Destouches, daß er den lebhaften und geistreichen Ton der feinen Welt in seinen Stücken trefflich wiedergebe. Das wenige, was die Schweizer über das französische Drama geben, sind nur die abgetretenen Urteile älterer französischer Schriftsteller. So ist es kein Wunder, daß sie sich auch mit der reichen theoretischen Litteratur über das Drama nicht befassen; Bodmer kennt, wie wir gesehen, die Discours von Corneille, ob wirklich aus eigener Lektüre, ist nicht festzustellen. Jedenfalls steht er Conti gegenüber in der Lehre von den tragischen Leidenschaften im ganzen auf dem Standpunkt von Corneille. Breitinger hätte bei seiner eingehenden Beschäftigung mit Dubos auch Gelegenheit gehabt auf die Tragödie einzugehen; doch thut er dies nicht.

Das Verdienst der Schweizer um die französische Litteratur besteht darin, daß sie in dem Streit der Antiken und Modernen der Gottschedschen Schule gegenüber die ersteren zum Wort gebracht haben; noch mehr in der Einführung der geistvollen Geschichtsauffassung Voltaires und Montesquieus durch Bodmer und der tieferen, wirklich aus dem Wesen des menschlichen Geistes abgeleiteten ästhetischen Theorie von Dubos durch Breitinger. Für Geschichte zeigt Bodmer schon in den Diskursen ein großes Interesse und verlangt eine geistvollere Behandlung derselben. Er legt besonderen Wert auf allgemeine Charakteristik von einzelnen hervorragenden historischen Persönlichkeiten, wie von ganzen Völkern und Zeiten, auf pragmatische Verbindung der Thatsachen und Ergründung ihrer Ursachen. Voltaire als Geschichtsschreiber schätzt er wegen der Kunst allgemeiner Charakteristik, wie wegen seiner politischen und philosophischen Reflexionen sehr hoch, ganz besonders sein Zeitalter

Ludwigs XIV[1]. Ein noch größeres Verdienst ist es, daß er auf Montesquieu aufmerksam gemacht hat. Die lettres Persanes führt er an, ohne den Verfasser zu nennen, nur wegen der angeblichen glücklichen Nachahmung des orientalischen Tons in der Darstellung. Eingehend bespricht er die kleine Schrift: Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls ꝛc.[2]; er rühmt daran die treffliche Zeichnung des Charakters des römischen Volkes durch alle Wechselfälle seiner Geschichte hindurch, die sichere Erforschung der verborgenen Räder, die diese Welt bewegten, die Ableitung des Nationalcharakters aus natürlichen Ursachen, Klima, Bodenbeschaffenheit, Lebensweise. Es war dies eine Lieblingsidee der Zeit, die damals noch relativ neu mit Begeisterung und hoffnungsvoller Zuversicht vorgetragen wurde. Für die damalige Zeit war die Aufstellung dieses Gesichtspunkts ein entschiedener Fortschritt und es ist ein wirkliches Verdienst Bodmers, ihn in Deutschland eingeführt zu haben. Auch Dubos zitiert er mehrfach als Vertreter dieser historischen Richtung[3]. Wir erkennen in all diesen Äußerungen den gesunden realistischen, echt historischen Sinn Bodmers.

Breitinger, dem dies Interesse abzugehen scheint, zeigt dafür eine umfassendere Belesenheit in dem kritisch-theoretischen Gebiet der französischen Litteratur. Er beherrscht die ganze Litteratur über die querelle des anciens et des modernes mit selbständigem Urteil. Doch sein Hauptverdienst ist, daß er Dubos eingehend berücksichtigt und dessen Grundgedanken bei uns eingeführt hat. König war ihm hierin vorangegangen, aber dessen Anregung ist unbeachtet geblieben. Erst Breitinger ist es, der weitere Kreise auf das so überaus fruchtbare Werk aufmerksam gemacht hat. Er ist auch hier Vorgänger des Berliner Kreises. Vielfach benützt er die verständigen, von echt historischem Gesichtspunkt ausgehenden Bemerkungen von Dubos gegen den Vorwurf der angeblichen Sittenroheit (grossièreté), den die Modernen der Homerischen Heldenwelt machten. Hierüber können wir hinweggehen. Ebenso entlehnt er von Dubos die treffende Ausführung, daß die Malerei den Ausdruck der Affekte individuell wahr darzustellen habe und erweitert dies auch auf die Poesie und Kunst überhaupt. In ähnlicher Weise verallgemeinert er die Ansicht von Dubos über die Behandlung historischer Stoffe durch den tragischen Dichter. Dubos will Aristoteles gerne zugeben, daß die Dichtkunst philosophischer sei als die Ge-

[1] Poet. Gemälde p. 410 und 452 f.
[2] Poet. Gemälde p. 445 ff.
[3] Poet. Gemälde p. 448.

schichte und daß ein Gedicht oft weit mehr innere Wahrheit besitze als die Wirklichkeit. Aber in historischen Dingen, sagt er, sehen wir nicht auf diese metaphysische Wahrscheinlichkeit, sondern auf Wirklichkeit. Der Dichter darf deshalb weder gegen die bekannte Geschichte noch Sage verstoßen, weil eben dadurch auch die poetische Wahrscheinlichkeit untergraben wird. Breitinger führt die betreffende Stelle an, wendet das, was Dubos über die Tragödie sagt, auf die Dichtkunst überhaupt an; da ihm der Sinn für Epos und Drama verschlossen war, vermag er die wirkliche Bedeutung und Tragweite jener Ausführung nicht recht zu erkennen. Wenn er den Satz von Dubos, daß oftmals ein Gedicht, das gegen die Kunstregeln verstoße, aber sich durch Erfindung oder Einzelschönheiten auszeichne, weit mehr gefalle als ein regelmäßiges, beistimmend anführt, obwohl er seiner sonstigen Ansicht, daß die Regelmäßigkeit ein unumgängliches Erfordernis eines Gedichtes sei, geradezu widerspricht, so finden wir auch hierin die durch seinen Mangel an Konsequenz und die mehr kompilatorische Art seiner Arbeit bedingte Unsicherheit. — Besonders zeigt sich dies in seiner Stellung zu dem Grundgedanken der Dubosschen Theorie. Er adoptiert die epochemachende Lehre von Dubos über Ursprung und Wesen des Vergnügens, das uns die Kunst, besonders auch die Darstellung in der Wirklichkeit widriger Gegenstände gewährt. Aber er erkennt nicht, daß damit die Ableitung aus dem μανθάνειν und θαυμάζειν entbehrlich wird, und besitzt nicht die resolute Konsequenz, die oberflächliche Ableitung aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit mit Dubos frischweg über Bord zu werfen, sucht vielmehr Aristoteles und Dubos zu kombinieren. Eine unparteiische Geschichtsschreibung wird aber seine Leistung nicht nach unsrer heutigen ästhetischen Einsicht bemessen, sondern als den richtigen Maßstab den Mendelssohn-Lessingschen Briefwechsel über Tragödie von 1756 und 1757 als die nächste Etappe in der Geschichte unsrer Frage anlegen. Auch Lessing sucht hier Aristoteles und Dubos zu kombinieren. Aber während Breitinger mit Dubos die Wirkung der Tragödie in die künstlerisch gemäßigte, oder, wie er sagt, gereinigte Erregung der Affekte, des Mitleidens und der Furcht setzt, findet sie Lessing in der moralischen Besserung, in der Reinigung von den Leidenschaften, die den tragischen Helden ins Verderben stürzen. Auf der andern Seite erkennt Lessing, von Dubos belehrt, daß mit dessen Grundsatz die Ableitung der ästhetischen Lust aus der Vergleichung zwischen Urbild und Nachbild wie aus der Illusion völlig entbehrlich wird. Die Berliner sind 1757 in der Erklärung der ästhetischen Lust nicht weiter als Breitinger 1740, und in der Auffassung der Wirkung der Tragödie und der Reinigung der Leidenschaften steht Lessing hinter ihm zurück;

freilich weist seine gewandtere Dialektik und seine resolutere Logik bereits auf seine künftigen großen Erfolge auf diesem Gebiete hin.

Allgemein anerkannt ist ihr Verdienst um die Einführung der englischen Litteratur. Doch besteht dies mehr nur in einer allgemeinen Anregung, die sie gegeben haben. Ihre Kenntnis der englischen Litteratur, auch der schönwissenschaftlichen, ist dem Umfang nach sehr bescheiden. Sie kennen den Spectator, von Locke das Buch über die Erziehung, Shaftesburys caracteristics, Butlers Hudibras, den Bodmer übersetzt hat, Popes essay on criticism und den essay on man. Am wichtigsten ist die einsichtige Benützung der Popeschen Abhandlungen über Homer und die Hinweisung auf Blackwell für unsere Litteratur geworden.

Bei ihrem geringen Interesse und Verständnis für das Theater dürfen wir kein näheres Eingehen auf das englische Drama erwarten. Bodmer bespricht die Sophonisbe von Lee im Vergleich mit den gleichnamigen Stücken von Trissino, Corneille und Lohenstein. Dieser Vergleichung hatte er schon in der Schrift über die Einbildungskraft einen eigenen Abschnitt gewidmet; in der Schrift über die Gemälde wiederholt er kurz sein ungünstiges Urteil über das Stück von Lee. Den Glanzpunkt der dramatischen Leistungen der Engländer findet er in dem Cato des von ihm hochverehrten Addison. Er sieht, wie wir wissen, bei der Tragödie vor allem auf die Zeichnung der Charaktere und so findet er einen besonderen Vorzug dieses Stücks darin, daß Cato stets seinem Charakter gemäß redet. Einen Fortschritt in seiner dramatischen Einsicht hat Bodmer nicht gemacht, wir müssen eher einen Rückschritt konstatieren. In dem Buche über die Einbildungskraft nennt er neben Terenz und Moliere als solche, die treffliche Gemälde der Menschen gemacht haben, die Engländer Congreve, Cibber und Johnson (s. o. S. 78). Diesen Exkurs über die englische Komödie hat er in der Parallelstelle der Gemälde der Dichter weggelassen und durch eine entsprechende Stelle über Destouches und Marivaux ersetzt. Offenbar schätzt er zuletzt das nachklassische französische Lustspiel höher als das englische. Prinzipiell ist er für das Charaktermäßige, für die individuelle Ausprägung, aber sein Geschmack hält mit dieser theoretischen Einsicht nicht gleichen Schritt. Offenbar ist ihm das englische Lustspiel wegen seiner derb realistischen Haltung unsympathisch. Mit aus demselben Grund ist es wohl zu erklären, daß er Shakespeare, der doch im Spectator gerade so wie Milton rehabilitiert wird, nahezu ignoriert, während er von Corneille und den französischen Tragikern überhaupt rühmt, daß sie den Charakteren in den Reden ihrer Personen eine Ausbreitung, Erhöhung und Lebhaftigkeit mitgeteilt haben, wie man

sie selbst in den griechischen Tragödien nicht finde[1]. Nur zweimal führt er Shakespeare als „Saſper" an. Das einemal rühmt er nach dem Spectator seine treffliche Schilderung von Jagdhunden, das andremal die seiner „Geister und Phantasiewesen"[2]. Für die meisterhafte Darstellung der Leidenschaften hatte er also kein Auge. In Shakespeare steckte ihm offenbar zu viel Poesie; er war zu tendenzlos, ohne religiöses wie ohne politisches Pathos, ohne das sich Bodmer keine Poesie denken konnte. Wer so wie er für Milton schwärmt, kann Shakespeare nicht verstehen. In der Einführung Miltons ruht nahezu das einzige Verdienst der Schweizer um die englische Litteratur und in der maßlosen Überschätzung desselben zeigt sich ihre eigenartige Stellung, die Stärke, wie die Schwäche ihrer Geschmacksrichtung. Gegenüber der schalen, nüchternen, inhaltlosen, versifizierten Prosa, die damals in Deutschland als Poesie galt, dringen sie auf Schwung der Begeisterung, auf reiche, originale Phantasie und zwar nach dem Gesetz, daß die geschichtliche Entwicklung sich in Gegensätzen bewegt, in ganz übertriebener Weise. Ferner kommt bei ihnen, den Bürgern des frommen, ehrenfesten Zürichs, noch hinzu der strengreligiöse Charakter. Dies alles nun finden sie bei Milton. Der Stoff, den er wählt, wo es sich um die höchsten Interessen nicht eines einzigen Volkes sondern der ganzen sündigen Menschheit handelt, wo die höchsten Personen, nicht Könige, Fürsten, sondern Gott und die Engel, Satanas und die Teufel selbst auftreten, ist der denkbar höchste für ein Epos. Sodann enthält dies Gedicht vermöge dieses seines Stoffes das Wunderbare, das ihnen die Seele der Poesie ist, nach Menge wie nach Grad im höchsten Maße, und endlich ist es mit einer hinreißenden Glut religiöser Begeisterung geschrieben. Dies also sind alles Eigenschaften, die Bodmer im Verlorenen Paradies den Höhepunkt aller Dichtung sehen ließen; es sind dieselben Eigenschaften, die nach ihm den Wert der Messiade ausmachten. Wir denken heute über letztere und auch über Milton wesentlich anders; denn wir legen einen ganz anderen Maßstab an das Epos an. Aber für jene nüchterne, gemüts- und phantasiearme Zeit war die Aufstellung jener ästhetischen Forderungen eine That und für diese war das Verlorene Paradies das klassische Beispiel, das für diese Theorie wie geschaffen schien. Wir werden hier in ganz

[1] Poet. Gemälde p. 493.

[2] Poet. Gemälde p. 170 und 593. Außerdem nennt er ihn noch in der Vorrede zu der Schrift über das Wunderbare und in der Abhandlung über Miltons Schreibart, Streitschrift Nr. 3.

anderer Weise, als man dies bei Gottsched thut, die Berücksichtigung der Zeitverhältnisse verlangen, den relativen Wert der Leistung betonen dürfen. Daß die Einführung Shakespeares weit fruchtbarer für die deutsche Litteratur geworden ist, ist selbstverständlich; aber sie ist weit nicht in dem Maße das Verdienst eines einzelnen, wie dies mit der Einführung Miltons durch Bodmer der Fall ist. Und wenn das klassische Drama Lessings, und noch mehr das Göthes und Schillers ohne Shakespeare nicht denkbar ist, so hat Klopstock nicht bloß im Messias, sondern auch in den Oden seine Anregung durch Milton gefunden.

Von größtem Interesse ist für uns natürlich ihre Stellung zur gleichzeitigen deutschen Litteratur. Von Anfang geht ja bei ihnen in all ihren Schriften die litterarische Kritik mit der Kunsttheorie Hand in Hand. Bodmer hat außerdem in einem eigenen, größeren Gedichte „Charakter der Teutschen Gedichte“ eine zusammenhängende Darstellung der Geschichte der deutschen Poesie gegeben. Die kleine Schrift erschien zuerst anonym und ohne Jahrzahl und Druckort, wie die meisten älteren Schriften Bodmers, im Selbstverlag, jedenfalls nicht nach 1734[1]. — Wir vermögen der Schrift, die mehr als irgend eine andere die stilistische Unbeholfenheit und Geschraubtheit Bodmers zeigt, nur wenig für unsern Zweck zu entnehmen. Es ist, von den ersten 172 Versen abgesehen, welche die Geschichte vor Opitz behandeln, nur eine systematische Zusammenfassung dessen, was Bodmer schon früher in den Diskursen und in der Schrift über die Einbildungskraft gegeben hatte. Der richtige historische Takt, der ihn im Gegensatz zu Gottsched in seinen besseren Jahren auszeichnet, zeigt sich darin, daß er unter den älteren Dichtern der neueren Zeit die wirklich gehaltvollsten Brant und Fischart herausgreift. Wenn ihm Gottsched dies als Unwissenheit und Mangel an Geschmack anrechnet, so zeigt er damit nur, wieweit er selbst an Kunsteinsicht wie an historischem Sinn hinter Bodmer zurücksteht. Die Charakteristik nahezu sämtlicher von ihm besprochenen Dichter ist durchaus zutreffend, das Lob nach unserem heutigen Geschmack meist etwas zu stark aufgetragen. Dies gilt besonders von Opitz, der hier noch viel überschwenglicher verherrlicht wird, als in den Diskursen. Wenn er ihn besonders auch wegen seines philosophischen Geistes rühmt, so vermögen wir das heute gar nicht mehr zu verstehen. Tscherning, Fleming, Rist, Gryphius stellt er an Wert hinter Opitz. Über Gryphius als Tragiker, wie

[1] S. den Neudruck von J. Bächtold in den deutschen Litteraturdenkmälern Nr. 12.

über Hoffmannswaldau und Lohenstein wiederholt er nur sein früheres Urteil; das gleiche ist bei Postel und Amthor der Fall. Wie schon früher, führt er auch jetzt die neue Richtung auf Canitz zurück; neu ist, daß er jetzt Besser von ihm trennt und mit richtigem Takte als Mitbegründer der neuen naturwahren und gehaltvollen Dichtung Günther und Haller anführt. Neben ihnen, „um ihren Wagen hüpfend", führt er Rachel, Wernecke und Menke an; dem ersteren weist er schon früher als Satiriker eine sehr hohe Stelle an; auf Wernecke war er offenbar durch König aufmerksam gemacht worden und besorgte später eine Ausgabe seiner Gedichte. Der als Dichter ganz unbedeutende Menke (Philander von der Linde) scheint eine Konzession an die Leipziger zu sein, wie er auch Gottsched wohl nur aus Höflichkeit unter den bedeutenderen Dichtern der Zeit mit aufführt. Sein Urteil über Neukirch hält er auch hier fest, wendet sich aber jetzt speziell gegen seine metrische Telemachbearbeitung. Eine ungewöhnlich hohe Stellung weist er Brockes zu. Was ihm diesen Dichter wert machte, war seine breite Naturmalerei und der religiös-moralische und erbauliche Charakter seiner Dichtung. Brockes bildet nach ihm den Höhe- wie den Schlußpunkt der seitherigen poetischen Entwicklung. Aber noch steht ein großes und weites Gebiet unversuchter Dichtarten kommenden Dichtern offen; noch hat sich kein Deutscher mit Erfolg im Lustspiel, in der Tragödie, im Epos und in der Schilderung der „himmlischen Liebe", einer Lyrik „frei von der Liebe irdischem Brand" nach Art Petrarkas, wie sie der alternde morose Bodmer verlangt, versucht. Für das Epos schlägt er, ähnlich wie Boileau und zwar offenbar in Erinnerung an diesen, einen Stoff aus der neueren Geschichte vor, die Entdeckung Amerikas durch Columbus, und wie Boileau verlangt auch er für diesen modernen Stoff die Einführung der antiken Mythologie, und um die Dissonanz zwischen Stoff und Behandlung noch greller zu machen, auch noch das Eingreifen von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln.

Wir können unser Urteil über die kleine Schrift dahin zusammenfassen, daß sie von gesundem ästhetischem wie historischem Urteil zeugt, daß sie den zusammenfassenden Abschluß der in den Diskursen begonnenen litterarischen Kritik bildet und daß sie, was die Taxation der einzelnen Dichter betrifft, im ganzen die Grundlage der heutigen Auffassung bildet. Daß Bodmer die gesamte poetische Leistung seiner und der vergangenen Zeit zu hoch anschlägt, kommt davon her, daß wir damals in Deutschland noch keine höheren Muster hatten, nach denen ein Opitz, Günther, Haller und Brockes gemessen werden konnte. Mit auf Rechnung der allgemeinen Zeitrichtung kommt auch der ganze unreife Standpunkt der Kritik, der sich in dem Urteil über Brockes in der Ver-

mengung des moralischen und des ästhetischen Gesichtspunktes, in der Bevorzugung der malenden wie der moralisierenden und erbaulichen Poesie zeigt.

Eine überaus große Breite nimmt die Kritik in den drei großen Werken der Reifezeit ein. Der Kreis der von ihnen besprochenen Dichter umfaßt nahezu alle bedeutenden Namen von Opitz bis Hagedorn. Aber der Natur der Sache nach handelt es sich hier nicht, wie bei dem Charakter der deutschen Gedichte, um ein Urteil über den ganzen Charakter und die Gesamtleistung der besprochenen Dichter, sondern es werden mehr nur einzelne Stellen als Beleg für die jeweilige Frage der Theorie kritisch besprochen. Doch fügen sie meist eine allgemeine Charakteristik des betreffenden Dichters bei. Dies ist besonders bei Breitinger der Fall, der seine Kritik mehrmals zu ganzen Kapiteln ausspinnt.

In der Schrift über die Gemälde der Dichter und noch mehr in der über die Gleichnisse ist der Gesichtspunkt ein beschränkter, drückt aber den ganzen Standpunkt der Verfasser um so deutlicher aus. Wenn Breitinger auch behauptet, er verstehe unter Malerei in der Dichtkunst nicht speziell die sogenannten Gemälde, sondern die ganze dichterische Darstellung der wirklichen und der möglichen Welten, so legt er doch den Hauptwert in der Dichtkunst, wie schon die Wahl des Wortes Malerei zeigt, auf die Gemälde im engeren Sinn, und es ist nicht etwa Zufall, daß sie beide eben diese speziellen untergeordneten Teile der poetischen Darstellung zu besonderen großen Monographien ausgewählt haben. Ja, Breitinger sagt ausdrücklich, daß er Homer nur wegen seiner Gleichnisse als den größten epischen Dichter ansehe. Die Geltendmachung dieses einseitigen Gesichtspunkts mußte aber notwendig irreleitend für die Dichtkunst wirken und nach dieser Seite hin hat ihre Kritik wie ihre Theorie nur geschadet, indem sie die falsche durch Brockes vertretene Richtung der beschreibenden Poesie mit moralisierender Reflexion nun auch in der Theorie für die echte und höchste Gattung derselben ausgab. Allerdings bezeichnet Breitinger die Beschreibung als die leichteste und elementarste Art der Poesie und entlehnt aus Dubos den Satz, daß Stoffe, die geeignet seien unser Herz zu rühren und einzunehmen, von größerer und sichererer Wirkung seien, als die Abschilderung der toten Natur (Krit. Dichtk. I, p. 86). Aber er vermag diese richtige Einsicht weder als Kritiker noch als Theoretiker festzuhalten, geschweige denn zu einem völligen Umbau seiner Theorie zu verwerten. Er schreibt der deskriptiven Poesie eine Wirkung zu, die nach Dubos nur die Darstellung von Handlungen und Leidenschaften hat. Sein Versuch, seine „malerische" Schreibart mit der „herzrührenden" wenigstens der Wirkung nach zu identifizieren, ist ein

ganz unglücklicher. Faktisch bildet ihm die beschreibende Poesie den Glanzpunkt der Dichtkunst. Daher erklärt sich seine Vernachlässigung des Dramas und seine Beurteilung des Epos einzig nach dem malerischen Beiwerk, den Schilderungen und Gleichnissen. Wie er die beschreibende Poesie ihrer Wirkung und ihrem Werte nach der herzrührenden gleichstellen möchte, so läßt er auf der anderen Seite die Poesie des Affekts nicht direkt zum Herzen sprechen, sondern diese muß erst die Vermittlung der Phantasie also die malerische Poesie zu Hilfe nehmen. Auch die herzrührende Schreibart malt die Gegenstände zuerst der Einbildungskraft recht lebhaft und deutlich vor und ergreift erst durch sie das Gemüt. Daher nehmen nach ihm die Tropen und sonstigen Figuren der Rede auch in der Sprache des Affekts eine so breite Stelle ein.

Nach dieser Auseinandersetzung hat es keinen Wert auf ihre Kritik im einzelnen näher einzugehen. Es ist nur eine weitere vielfach überaus breite Ausführung dessen, was Bodmer schon früher gegeben hatte. Dies gilt natürlich ganz besonders von der Schrift über die Gemälde der Dichter. Die Verherrlichung von Brockes wird hier selbst auf offenbare Geschmacklosigkeiten, wie die Vergleichung der Planeten mit Erbsen, die im Meere schwimmen, ausgedehnt. — Der bedeutendere und jedenfalls weit geschmackvollere Hagedorn wird sehr kühl und dazu unverständig gelobt. Er machte ja weder in Naturmalerei noch in moralisierender Reflexion. — Neben Brockes stellt er jetzt unter den lebenden Dichtern König am höchsten; offenbar wegen seiner zahlreichen, höchst langweiligen Gemälde. Doch ist sein Lob ziemlich reserviert gehalten; es macht den Eindruck, als ob persönliche Gründe ihn abhielten, sich rückhaltloser auszusprechen; offenbar will er sich an König einen Rückhalt gegen Gottsched in Sachsen sichern. Doch war König selbst von der schmeichelhaften Kritik Bodmers keineswegs befriedigt. An der Überschätzung dieses fadesten der beschreibenden Dichter, der die Armseligkeit des Gehalts durch das Flittergold von Allegorien, prunkvollen Beschreibungen u. dergl. zu verdecken suchte, zeigt sich die Verkehrtheit des ganzen Standpunkts noch greller, als bei dem Urteil über Brockes. — Eigentümlich ist seine Besprechung Hallers, den er in dem Charakter der deutschen Gedichte so hochgestellt hatte. Dieser war der empfindungskräftigste und gedankenschwerste Dichter vor Klopstock und wird noch von Schiller diesem gleichgeschätzt. Bodmer führt ihn einigemale neben einem Heräus ohne lobendes Prädikat an; eingehend bespricht er nur sein schwächstes Werk „Verdorbene Sitten“. Für die Stärke und Wahrheit seiner Empfindung, seinen Gedankenreichtum, sein Dringen auf Wahrheit und Natürlichkeit, seine Belebung lang-

weiliger Naturschilderung durch treffliche Genrebilder aus dem Leben der Alpenbevölkerung hat Bodmer keinen Sinn, jedenfalls kein Wort. Er greift nur den moralischen Gesichtspunkt der Glückseligkeit der anspruchslosen Armut bei innerer Zufriedenheit gegenüber dem innerlich armen Prunk der reichen Städter heraus. Nach der Darstellung in der Schrift über die Gemälde stellt er Haller offenbar unter König und jedenfalls weit unter Brockes. Es kommen hier, wie es scheint, ebensosehr persönliche wie sachliche Momente in Betracht, eine Art Eifersucht auf den geistig bedeutenderen und selbständigen Landsmann. Erst als der Streit mit Gottsched ausgebrochen war, verteidigt Bodmer in der Sache Hallers seine eigene. In der Abhandlung über die Schreibart Miltons weist er die unverständigen Angriffe der Belustigungen auf Hallers gedankenschweren, bilderreichen, dunkeln Stil zurück.

In dem Gedichte „Die Drollingerische Muse" (1743)[1], die eine Art Fortsetzung des „Charakters der teutschen Gedichte" bildet, giebt Bodmer noch einmal sein Urteil über die gleichzeitigen Dichter ab, diesmal in einer ganz abweichenden Weise. Opitz nimmt auch hier die gewohnte erste Stelle ein; aber König und Brockes verschwinden völlig. Als echte Nachfolger von Opitz werden Haller und Hagedorn und als dritter der eben verstorbene Drollinger aufgeführt. Ein richtiges Verständnis für Haller finden wir auch hier nicht. Seine Alpen werden nur nach dem moralischen Gesichtspunkt gelobt und daneben nur noch das Lehrgedicht über den Ursprung des Übels angeführt. Hagedorn wird jetzt zum erstenmal richtig seine Stelle als Gegenstück zu Haller angewiesen. Drollinger verdankt seine Stelle als dritter im Bunde vielleicht mehr der äußern Veranlassung des Gedichts. — Ob in dieser neuen Rangordnung eine reifere Kunsteinsicht zu sehen ist, oder ob sie mehr auf taktischen Rücksichten beruht, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls spricht das weitere Urteil über Schlegel, N. Baumgarten, Lange-Pyra, Gleim, die Bremer Beiträge, Sucro und vor allem das über Rost mehr für die letztere Annahme.

Die Spätlinge seines Alters: „Untergang berühmter Namen" und vollends „Bodmer nicht verkannt" fallen außerhalb des Rahmens unserer Darstellung.

Vielfach abweichend, entschiedener und im einzelnen richtiger, jedenfalls von persönlicher Rücksichtnahme unbeirrt ist die Kritik Breitingers; aber prinzipiell steht er auf dem gleichen Boden. Seine Stellung kennzuzeichnen genügt es seine Besprechung von Brockes, König und Haller anzuführen. — Eine allgemeine Charakteristik der damaligen

[1] Siehe den Neudruck bei Bächtold.

deutschen Poesie suchen wir bei ihm vergebens. Nur über den niederen Stand des Dramas findet sich eine übrigens von wenig Verständnis zeugende Stelle, der Abschnitt: Vom Gebrauch der Gleichnisse in Trauerspielen[1]. Schon daß er seine Kritik unter dieser Rubrik anbringt, zeigt, daß er von ganz verkehrtem Gesichtspunkte ausgeht. Zudem ist das, was er giebt, meist von Gottsched, teils auch von Bodmer abgeschrieben. „Statt daß auf unsrem Schauplatz, meint er, die Gemütsbewegungen, die Sitten im gemeinen Leben, großmütige Entschlüsse — offenbar schweben ihm die heroischen Charaktere Corneilles vor — das Schrecken und das Mitleiden in einer geschickten und natürlichen Vorstellung erscheinen sollten, haben die Singspiele denselben eingenommen"; man arbeite da nicht für den Verstand, sondern für die Belustigung der äußeren Sinne. In den Stücken von Lohenstein und Gryphius finde man nichts, als einen Haufen verworrener Begebenheiten, wo weder Zeit, noch Ort, noch Wohlanstand beobachtet sei. Dies nach Gottsched. Von Bodmer entlehnt er die eingehende Charakteristik von Gryphius und die Bemerkung, daß bei Lohenstein alles ins Maßlose übertrieben sei, daß da nicht Antonius, Kleopatra, Scipio und Masinissa, sondern Lohenstein selbst spreche. Ihm eigen ist nur die weitere Ausführung über die übertriebene Verwendung der Gleichnisse bei beiden Dichtern.

Eingehender bespricht er Brockes und König. Er bezeichnet sie als die beiden berühmtesten Poeten Deutschlands, den einen groß in der Beschreibung der Werke der Natur, den anderen in der Schilderung der Pracht eines königlichen Hofes. Dem ersteren widmet er einen eigenen Abschnitt im Buch über die Gleichnisse: Von den Gleichnissen von Brockes Irdischem Vergnügen in Gott[2], dem anderen in der Kritischen Dichtkunst: Ob die Schrift August im Lager ein Gedicht sei[3]? Über ersteres Werk meint er, für seinen moralisierenden Gesichtspunkt höchst bezeichnend, der erbauliche Inhalt und der gottselige Zweck des Verfassers verdiene für sich schon das höchste Lob. Auch die Behandlung sei vielfach, jedoch nicht durchgehends vortrefflich; aus dem fünfbändigen Werk könnte man durch geschickte Auswahl einen mäßigen Band wirklich trefflicher Gedichte zusammen bringen. Doch hafte selbst den besten noch etwas von Marinischem Geschmack an. Er sei zu verschwenderisch im Schmucke, werfe mit Gold und Edelsteinen um sich; er male zu sehr ins Detail und schwäche dadurch den Gesamteindruck; er schreibe mehr als Naturhistoriker denn als Dichter; Haller, der

[1] Gleichnisse Abschnitt 7, p. 219 ff.
[2] Gleichnisse, Abschnitt 14.
[3] Krit. Dichtkunst I, Abschnitt 10.

nur wenige charakteristische Züge aufgreife, vermöge ein viel anschaulicheres und lebendigeres Bild einer Sache zu geben. Breitinger erkennt so die Fehler von Brockes richtig und seine Kritik ist viel treffender als die Bodmers; aber, daß die ganze Gattung der beschreibenden Poesie eine verkehrte ist, hat auch er nicht erkannt. In seinem Urteil über König zeigt sich das unsichere Schwanken in seiner Grundanschauung besonders deutlich. Er ist ihm neben Brockes der größte lebende Dichter Deutschlands; auch seine Größe besteht ihm in der Kunst der Beschreibung und zwar der Pracht und des Pompes eines königlichen Hofes. Aus seinem Blackwell, den er in den Streitschriften kennt, hätte er wissen können, daß dies ein ganz ungeeigneter Stoff für die Dichtkunst ist. In der That findet er auch, der Stoff sei an sich ganz arm und geringfügig, ferner, es sei darin eine wirkliche Begebenheit und zwar eine solche aus der Gegenwart behandelt, während die Dichtkunst es nicht mit dem Wahren und Wirklichen, sondern mit dem Wahrscheinlichen und Möglichen zu thun habe — ein seltsames Mißverständnis der bekannten Aristotelesstelle. Aber, meint er, dieser an sich dürftige und prosaische Stoff hätte sich durch Erfindung, durch Zeichnung von Charakteren und Leidenschaften zu poetischer Würde erheben lassen, wie das Pindar mit einem ganz ähnlichen Stoff gethan habe; und nur daß König dies unterläßt, tadelt er an ihm, nicht die falsche Wahl des Stoffes selbst. Wohl habe er zwei Erfindungen angebracht, eine gegen hundert Verse lange Vergleichung, die zwar an sich schön, aber nicht recht passend sei und die Einführung der allegorischen Figuren der Eintracht und Zwietracht, die ebenfalls an sich schön, aber zu lang und völlig müßig sei. Also nicht die Verwendung dieser frostigen Figuren an sich tadelt er, sondern nur die zu breite Ausführung und ihre falsche Stelle. Die eigentliche Schwäche des Gedichts, das sich für ein Epos ausgiebt, findet er richtig in dem Mangel an Charakteren, Handlung und Leidenschaften. Der Dichter hätte seine Personen mehr charaktermäßig zeichnen und ihnen pathetische Reden in den Mund legen sollen; statt dessen gebe er eine historisch getreue Schilderung von Aufzügen, militärischen Bewegungen, Gastmählern, Kleidung, Ceremoniell und dergleichen, kurz, mehr ein Tagebuch, als eine poetische Beschreibung. Das Beste daran sei noch die Zeichnung der Pferde, so daß man mit Recht gesagt habe, er kenne diese viel besser als die Menschen und Helden. Gegen die langgeschwänzten Gleichnisse, gegen die trostlos öden Beschreibungen an sich hat er so wenig einzuwenden, als gegen jene frostigen Allegorien; er findet sie nur zu treu und zu breit, zu sehr ins Detail ausgemalt. Wie Brockes mehr als Naturkundiger denn als Dichter verfahre, so König als Historiker und Ceremonienmeister.

Pindar habe nur die wichtigsten Züge ausgewählt, während König uns Kleidung und dergleichen mit der langweiligsten Ausführlichkeit beschreibe. Wohl verlangt Breitinger, daß der Dichter, um uns zu ergreifen, uns handelnde und leidenschaftlich bewegte Menschen vorführen müsse, aber daß dies mit einem solchen Stoffe, wie mit jenen Beschreibungen und Allegorien unverträglich ist, sieht er nicht. Er vermag sich von seiner Auffassung der Poesie als Malerei nicht zu trennen. Darin ruht eben die Eigentümlichkeit seiner Theorie und seiner Kritik, daß er malerische Beschreibung mit Schilderung von Handlungen und Leidenschaften verbunden wissen will. Er wendet sich wohl gegen die zu große Detailmalerei, aber nicht gegen die beschreibende Poesie an sich. So ist er auf halbem Wege zwischen Dubos und Brockes stehen geblieben.

Zu demselben Resultat führt die Besprechung Hallers, den auch er, wie Bodmer, nur gelegentlich anführt. Welche Stelle er ihm anweist, ist nicht recht klar. Auch er nennt Brockes und König die zwei berühmtesten deutschen Dichter, stellt aber das Verfahren Hallers, der bei seinem Gegenstande die charakteristischen Züge herausgreife, über die breite Detailmalerei beider. Doch kommt es uns mehr darauf an, ob und wie weit er den Charakter der Hallerschen Muse erkannt hat. Richtig rühmt er seine hohe und tiefsinnige Art; seine Gedichte seien so voll Nachdrucks und voller Gedanken, daß eine einzige Strophe dem Geist oft mehr Nachdruck gebe, als ein ganzes weitläufiges Gedicht eines andern. Ebenso rühmt er an ihm den knappen und gedrungenen Ausdruck, die glückliche Verwendung der absoluten participia praeteriti, die Lebhaftigkeit der Darstellung durch Verwendung der Machtwörter und malenden Beiwörter, des Ausrufs, der Anrede und anderer Figuren. Hebt er so richtig als charakteristische Vorzüge Hallers dessen Gedankenreichtum und gedrungene Kürze hervor, so weiß er dem sonstigen Verdienste desselben nicht gerecht zu werden. Er setzt dies vor allem in die Kunst der Beschreibung; er gebe nicht nur von der gewaltigen Landschaft der Alpen, sondern auch von einem kleineren Gegenstande, wie der gentiana lutea ein viel anschaulicheres und wirkungsvolleres Bild, als der beste Maler vermöchte. Was aber den Hallerschen Gedichten einen besonderen Wert verleiht, was einen wirklichen Fortschritt in der malerischen Dichtung bezeichnet, daß er bei der Schilderung der Natur vor allem die bewegten Gegenstände hervorhebt, noch mehr, daß er die tote Scene der Natur durch Genrebilder aus dem Menschenleben zu beleben und so Handlung und Empfindung hineinzubringen weiß, dafür hat auch Breitinger kein Verständnis. Wohl führt auch er, wie Bodmer, solche Schilderungen aus dem Menschenleben an,

aber von beschränktem moralischen Gesichtspunkt; so wenn er rühmt, daß er die bei aller Armut so große Glückseligkeit der Alpenbewohner, die Nichtigkeit des Nachruhms, die eitle Frevelhaftigkeit herrschsüchtiger Eroberungssucht zu schildern wisse. Jedenfalls hat er das Verdienst Hallers richtiger erkannt als Bodmer und hat auch später dessen Verteidigung gegen den Gottschedianer Mylius in einer viel umfassenderen Weise geführt, als dies Bodmer in den Kritischen Streitschriften gethan hatte.

Achtes Kapitel.

Der Streit der Leipziger und Zürcher. Die eigentlichen Ursachen und der Gegenstand desselben. Die beiderseitigen Kampfmittel. Gottscheds Beiträge, Schwabes Belustigungen, die Halleschen Bemühungen. Die Zürcher Streitschriften. Ton und Charakter des Streits. Äußerer Verlauf. Der Kampf um Haller; Mylius und Pyra. Der Kampf um Klopstock. Stand der Kritik um 1750.

Wenn wir noch eine kurze Darstellung des so oft erzählten äußeren Verlaufes des Streites[1] geben, so geschieht dies, um einzelne Behauptungen nach den Quellen richtig zu stellen, mehr noch um die tieferen Ursachen desselben und die eigentlichen Beweggründe der Streitenden aufzuzeigen. Gottsched wie die Schweizer führen den Ausbruch desselben auf äußere zufällige Ursachen zurück. Ersterer, der (Beiträge XXIV, 4) den Schweizern die Schuld zuschreibt, meint, Bodmer habe ihm die Korrektur, die er an dem Charakter der deutschen Gedichte vorgenommen, verübelt und deshalb den Kampf gegen ihn eröffnet. Daß Bodmer trotz der erteilten Vollmacht mit dem Verfahren Gottscheds nicht zufrieden war, ist richtig; indes es handelt sich hiebei nicht um eine persönliche, sondern um eine prinzipielle Frage, über das Recht dichterischer Wortschöpfung und der Verwendung guter alter und dialektischer Worte innerhalb der Schriftsprache, eine Frage, der die Schweizer sehr große Wichtigkeit beilegen, die aber ihr Verhalten gegen Gottsched nicht erklärt. Denn gerade die Behandlung dieser Frage bei Breitinger an verschiedenen Stellen des zweiten Bands der Kritischen Dichtkunst und bei Bodmer in der Vorrede zum II. Band derselben ist relativ ruhig und sachlich gehalten. Mit weit mehr Schärfe und Leidenschaftlichkeit werden die Angriffe Gottscheds auf Homer und Milton zurückgewiesen und noch mehr Verletzendes für diesen liegt

[1] Die Sache der Schweizer vertreten außer dem veralteten Mörikofer die treffliche Einleitung zu Haller von Hirzel 1882, und Waniek Imm. Pyra 1882.

darin, daß seine Kritische Dichtkunst fast ganz ignoriert, und wo sie erwähnt wird, wie in der Frage, ob und wie weit Gleichnisse im Trauerspiel statthaben dürfen, seine Ansicht im Ton vornehmer Überlegenheit abgewiesen wird. Die tiefere Ursache des Streites lag eben in der sachlich wie persönlich wohl begründeten vieljährigen Rivalität beider Teile. Die Schweizer haben sich von Anfang an nicht nur als die Begründer der neuen Ära der Kritik und des besseren Geschmacks in Deutschland angesehen, sondern sich auch stets Gottsched an Kunsteinsicht überlegen betrachtet und empfanden es mit Recht als hämische Verkleinerung, wenn dieser ihr Verdienst Werenfels und sich zuschreiben wollte. Gottsched seinerseits kannte sehr wohl dies Verdienst der Schweizer, hatte es aber von den Tadlerinnen an in armseliger Eifersucht stets zu schmälern gesucht. Durch geschickte Benützung seiner Zeitschriften, seiner Schule, seiner mannigfachen litterarischen und sonstigen Verbindungen hatte er sich eine herrschende Stellung errungen, die weit über seine wirkliche Bedeutung hinausreichte. Hierin sah er sich nun auf das ernstlichste bedroht; besonders sah er, als der „Erfinder der Kritischen Dichtkunst", in Breitinger einen unberechtigten Eindringling in die von ihm geschaffene Domaine. So hatte der Streit in der persönlichen Stellung der beiden Parteien ihren tieferen Grund; aber ebenso in der Sache selbst. Scheinbar waren sie wenige Punkte ausgenommen in ihren kritischen und ästhetischen Ansichten einig, aber auch nur scheinbar. Beide Teile verlangen für den Dichter eine vom Verstand geleitete Einbildungskraft, eine gewisse Erregung des Gemütes und eine Summe von wissenschaftlichen Kenntnissen. Aber eben in der Art, wie sie diese verschiedenen Erfordernisse näher bestimmen, zeigt sich die weite Kluft, die beide trennt. Die Schweizer legen von Anfang an den größten Wert auf eine reiche wohlkultivierte Einbildungskraft, und was noch wichtiger ist auf lebendige persönliche Gemütserregung; die Gelehrsamkeit ist ihnen Nebensache, ebenso die Technik. Gottsched dagegen spricht von der Phantasie wie von einem enfant terrible; die dichterische Begeisterung stellt er dem physischen Rausche gleich und die Dichtkunst ist ihm reine Verstandessache, ja nur Arbeit nach der Schablone und dem Rezept. Viel klarer und schärfer als in ihren theoretischen Ausführungen tritt dieser Gegensatz in ihrer Kritik hervor, weniger bei den früheren deutschen Dichtern, wo Gottsched Neukirch ausgenommen die Bodmersche Kritik adoptiert, weit mehr bei den Ausländern, besonders Milton, Tasso und Ariost, und dann ganz besonders bei dem großen dichterischen Doppelgestirn Deutschlands Haller und Klopstock. Was für die Schweizer an Milton Gegenstand der Bewunderung war, die Überschwenglichkeit seiner Phantasie, der

Reichtum und die Tiefe seiner Gedanken, die Glut der religiösen Empfindung, die erhabene, hinreißende, bilderreiche Sprache, war für Gottsched ein Greuel. Dieser Gegensatz sollte später bei der Stellung zu Haller und besonders zu Klopstock noch mehr zu tage treten. Daß die beiden Parteien sich dieses Gegensatzes wohl bewußt waren und sehr wohl wußten, um was es sich bei dem Streite handelte, wenn sie es auch nicht in eine besondere Formel faßten, ergiebt sich aus all ihren Ausführungen. Noch mehr ist den Zeitgenossen dieser Sachverhalt völlig klar gewesen. So sagt Haller in der Besprechung von Schönaichs Hermann[1], Deutschland sei zur Zeit in zwei poetische Sekten geteilt. Die eine suche die Größe in starken Bildern, erhabenen Gedanken und gewichtigen Beiwörtern. Die andere schätze die Gedichte nach der Reinheit der Sprache, der Deutlichkeit des Vortrags und der Flüssigkeit der Schreibart zc. Und mit den unmittelbaren Zeitgenossen hat die ganze folgende Zeit dies Verhältnis ganz richtig gefaßt, bevor Danzel die Entdeckung macht, daß es sich dabei um den Gegensatz des Positiven und Negativen handle. Die positive Frucht des Streits ist eben die klare Erkenntnis dieses Gegensatzes, wie er am schärfsten in dem Verhältnis zu Klopstock-Schönaich zu tage tritt und wie er schon in dem zu Haller-Neukirch, Milton-Voltaire vorgebildet war. Der Streit im weiteren Sinne ist so das leidenschaftliche Ringen zweier entgegengesetzter Geistesrichtungen, ein geschichtlich notwendiges Moment in der geistigen Entwicklung unseres Volkes. Eben das hebt ihn über den engen Kreis bloß persönlicher Beziehungen hinaus, und nur die Art, wie der Kampf geführt wird, kommt auf Rechnung der Personen, und selbst dies ebensosehr auf Rechnung der Zeitbildung und der bekannten deutschen gelehrten Kampfesroheit.

Faktisch haben die Schweizer, nicht Gottsched, wie Danzel meint, den Fehdehandschuh hingeworfen, doch haben sie wohl schwerlich den Kampf geflissentlich provoziert; es war mehr ein Akt der Leidenschaft als der Berechnung, und der Tragweite und Folgen ihres Angriffs sind sie sich nicht voll bewußt gewesen. Bodmer sagt in der Vorrede zur Kritischen Dichtkunst, es sei ihm nie in den Sinn gekommen, jemand zu beleidigen, aber es sei unmöglich Werke von solchem Inhalt zu schreiben, ohne daß sich dieser oder jener dadurch verletzt fühlte. Daß Gottsched in der Art, wie von ihm gesprochen, noch mehr, wie von ihm geschwiegen wurde, eine Beleidigung finden müsse, dessen waren sie sich also wohl bewußt; aber Bodmer leugnet die böswillige Absicht, er findet die Schuld in der Lage der Dinge. Sicher waren

[1] Göttinger Gel. Zeit. 1872 p. 123 f., s. Hirzel Haller p. 319 f.

bei ihnen persönliche Gründe ebenso bestimmend wie sachliche; aber beides läßt sich hier gar nicht trennen. Denn beide Teile vertraten mit ihrer Person ihre Sache, beide sind Vertreter bestimmter Richtungen der damaligen deutschen Litteratur. Sicher war es den Schweizern nicht darum zu thun, Gottsched zu beleidigen, sondern nur darum, sich und ihrer Sache die Geltung zu verschaffen, die sie mit Recht beanspruchen zu dürfen glaubten, wieder in die erste Stelle einzurücken, aus der sie durch Gottsched einige Zeit verdrängt worden waren. Daß dies nicht ohne Kampf abgehen werde, haben sie wohl vorausgesehen, aber der Kampf als solcher war ihnen nicht Selbstzweck.

Aufgenommen wurde der Handschuh gleichzeitig von zwei Seiten, von Triller und von Gottsched. Ersterer war von Breitinger wegen einer Probe von Fabeln und seiner Fabeltheorie mehrfach auf sehr unverständige Weise angegriffen worden, z. B. weil er die Gleichartigkeit der Äsopischen Fabel und des Epos nicht zugestand. Er erwidert noch in demselben Jahr in dem Vorwort zu seiner Sammlung Neuer Äsopischen Fabeln[1]. Von Gottschedscher Seite hat nicht, wie man gewöhnlich liest, Schwabe und Pietschel, sondern Gottsched selbst zuerst erwidert. Die gangbare Vorstellung von Gottsched, der in dem stolzen Bewußtsein olympischer Überlegenheit sich persönlich vom Kampfe fernhält und ihn seinen Trabanten überläßt, gehört zu den vielen Mythen, die sich erst neuerer Zeit über ihn gebildet haben. Er selbst ist es, der zuerst auf den Kampfplatz tritt und zugleich seine Zeitschrift den geistlosesten und hämischsten Angriffen öffnet und später an den heftigsten und gemeinsten Pamphleten seiner Jünger Anteil nimmt, wenn er sich hier auch im Hintergrund hält oder seine Beteiligung gar ableugnet. Dies ist aber von olympischer Ruhe sehr weit entfernt und gerade diese hämische, versteckte Art des Kampfes besonders gegen Haller, Klopstock, Lessing hat ihm in den Augen der Zeitgenossen am meisten geschadet.

Gottsched hatte in dem Kampfe einen schwer wiegenden Vorteil über seine Gegner, sofern er über eine oder zwei eigene Zeitschriften verfügte und im Verlauf des Streites durch seinen Schildknappen J. Schwabe und dann durch Cramer-Mylius noch zwei weitere Kampforgane gründen ließ. Die Schweizer erwidern zunächst in besonderen kleineren Schriften; dann macht Bodmer den abermaligen Versuch, sich ein eigenes Organ zu schaffen. Es ist dies „Die Sammlung kritischer, poetischer und geistvoller Schriften ꝛc. 1741—1744“ bei C. Orelli & Comp. (somit Selbstverlag)[2]. Die Vorrede beginnt mit

[1] Siehe hierüber Joerdens V, p. 88 f.

[2] Der Rest der Auflage wurde später von Wieland unter dem Titel: Sammlung der Züricherischen Streitschriften ꝛc. neu herausgegeben 1753.

der Klage über die geringe Aufnahme, die die seitherigen kritischen Schriften der Schweizer in Sachsen und Schlesien, dem Vaterland der deutschen Muse, gefunden. Unsern Poeten und Rednern fehle es an Geist und Gelehrsamkeit und so sei es kein Wunder, daß Fremde wie noch neulich Mauvillon den Deutschen Geschmack und Witz gänzlich abgesprochen haben. Gottsched sage in der Vorrede zu seinen Beiträgen, daß wir seit hundert Jahren mit der von Opitz begonnenen Besserung des Geschmacks kaum bis zur Hälfte gekommen seien. Um dies Werk weiter zu führen, haben die Verfasser es unternommen eine Zeitschrift zu gründen, in der Poesie, Wohlredenheit, Kritik und Sprachlehre unparteiisch und nach festen Kunstregeln beurteilt werden solle. Die Schweiz sei hiefür wegen ihrer Lage und ihrer politischen Freiheit am geeignetsten. Die Darstellung solle mehr munter und satirisch als trocken dogmatisch sein. Neben der Kritik sollen auch Muster, Originalarbeiten wie Übersetzungen, geliefert werden; ebenso Proben aus fertigen Werken, wie Entwürfe zu solchen. Es folgt dann am Schluß eine Einladung an die muntern Köpfe Deutschlands, sich an dem Unternehmen zu beteiligen. Nach den Klagen über ihre seitherigen geringen Erfolge war die Aussicht der neuen Zeitschrift keine große; die Aufforderung an die deutschen Schriftsteller zur Mitarbeit blieb erfolglos; der Ton, der vielfach gegen Deutschland angeschlagen wurde z. B. in der Art, wie sie für Mauvillon eintreten, war nicht verlockend. Faktisch wurde die Zeitschrift fast ausschließlich von Bodmer und Breitinger geschrieben. Dazu kommt, daß entgegen dem ursprünglichen Programm die Polemik zuletzt ganz überwiegt und wie bei Gottsched einen rein persönlichen gemeinen und gehässigen Ton annimmt. Den Scioppius der deutschen Dichter nannte Gottsched Bodmer bereits in den Tadlerinnen, und allerdings erinnert die gemeine, leidenschaftliche, nur auf Verunglimpfung des Gegners abzielende Polemik auf beiden Seiten an den Ton, in dem die Philologen des 17. Jahrhunderts von ihrem feinen attischen Witze Zeugnis abzulegen pflegten. Aber bei den Schweizern ist es mehr offene angeborene Grobheit, bei Gottsched mehr hämische Gemeinheit; die Schweizer treten stets mit ihrem Namen ein, auf Gottschedscher Seite erscheinen die gemeinsten Pamphlete anonym. Jedenfalls sind die Schweizer Streitschriften gegenüber Gottscheds Beiträgen, die zuletzt in kleinlich nergelnder, schmähsüchtiger Polemik aufgehen, nicht bloß witziger und schlagender geschrieben, sondern auch reich an wertvollen Arbeiten, die dem Streite ferne liegen. Insbesondere legt Bodmer in einer Anzahl leicht und mit sehr wenig gelehrtem Gepäck geschriebener Artikel den Grund zu einer pragmatischen Geschichtschreibung der deutschen Litteratur. Wir rechnen hieher die Übersetzung

eines Stücks von Blackwells geistreichem epochemachenden Buche Inquiry in to the life and writings of Homer (St. 7); den selbständigen Aufsatz: Von den günstigen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem Schwäbischen Hause, der die Grundlage zu seinen späteren eingehenden und fruchtbaren Studien der mittelalterlichen Poesie bildet (St. 1); Von der Poesie des 16. Jahrhunderts (St. 8 und 9); Von dem Zustand der deutschen Poesie bei M. Opitzens Ankunft (St. 9); auch der Aufsatz (St. 2): Nachricht von dem Ursprung und Wachstum der Kritik bei den Deutschen[1] läßt sich hieher rechnen, wenn er auch zunächst den Zweck verfolgt, die eigene Priorität in der Begründung der neuen kritischen Ära nachzuweisen. Auch die zustimmende Besprechung der so großes Aufsehen erregenden französischen Briefe Mauvillons über die Sprache und Poesie der Deutschen (St. 5) zeugt von weit mehr sicherem kritischen Blick als das ohnmächtige Gekläff der Gottschedianer, die Schwabes Belustigungen extra zu dem Zwecke gründeten, um durch selbständige Produktion Mauvillon zu überführen, daß es den Deutschen keineswegs an originalem Geiste fehle. Diese litterarhistorischen Arbeiten fanden später ihre Fortsetzung in den Kritischen Briefen 1746 und noch mehr in den Neuen kritischen Briefen 1749.

Der äußere Verlauf des Streits ist folgender. Schon 1739 zeigt Gottsched die Schrift über die Gleichnisse mit eisiger Kälte ohne die gewohnten ehrenden Prädikate an. 1740 (St. XXIV, 4), also noch vor den Angriffen in Schwabes Belustigungen, bespricht er mit komisch pathetischer Entrüstung die Vorrede zu der Schrift über das Wunderbare. Bodmer hatte den Grund für den geringen Erfolg seiner Bemühungen um Milton teils in der Vorliebe der Deutschen für abstrakte Wissenschaften, teils in dem noch unentwickelten Sinn für eine so erhabene und gehaltvolle Dichtung gefunden. Gottsched weist diese verständigen Bemerkungen als einen frevelhaften Angriff auf die Ehre der deutschen Nation mit komischem Pathos zurück und giebt am Schlusse zugleich die Erklärung, nur durch den Ton, den die Schweizer in ihren neusten Werken gegen ihn angeschlagen, gezwungen gehe er von seinem gewohnten Grundsatze ab, lebende Schriftsteller glimpflich und rücksichtsvoll zu behandeln. Im gleichen Jahre (Beiträge XXIV, 6) giebt er eine ganz kurze Anzeige von Breitingers Kritischer Dichtkunst: „In diesem Buche sind einige Materien, die zur Dichtkunst überhaupt gehören, sehr weitläufig, andere aber gar nicht berührt. Dagegen sind

[1] Schreibe ich Bodmer zu, weil er mit dessen sonstigen Äußerungen z. B. über den Geschmack sowie zu seinen sonstigen historischen Studien stimmt. Servaes schreibt ihn Breitinger zu

einige Kapitel eingeschaltet, die man hier gar nicht suchen würde, darin ein paar unserer berühmtesten Poeten angegriffen werden. Vielleicht geben wir mit der Zeit noch ausführliche Nachricht davon". Die beiden berühmtesten Poeten sind Triller und König; Gottsched sucht also auch seinen bisherigen Todfeind König auf seine Seite zu ziehen. Im folgenden Jahr (St. XXV, 9 1741) folgt die Besprechung von Bodmers Schrift „Poetische Gemälde". Gottsched spottet darüber, daß Bodmer über ein einziges Kapitel der Dichtkunst ein dickes Buch von 640 Seiten schreibe; wenn man so fortfahre einzelne Kapitel in ganzen Werken zu behandeln, werde man bald die ganze schweizerische Dichtkunst in einigen Folianten auf Vorschuß drucken lassen müssen; und mit noch mehr Recht macht er sich darüber lustig, daß die beiden Freunde in den Vorreden sich gegenseitig für die ersten Kunstrichter Deutschlands erklären. Im folgenden Stücke (XXVI, 6) kündigt er die Zeitschrift seines Jüngers J. Schwabe, Belustigungen des Verstandes und Witzes rc. an, die gleich im ersten Stück ein satirisches Epos gegen die Schweizer, „den Dichterkrieg", enthalten. Auf Breitingers Kritische Dichtkunst kommt er in der Vorrede zur dritten Auflage seiner eigenen Dichtkunst zu sprechen. Er meint, andere, deren Bücher Ladenhüter bleiben, mögen auf den schlechten Geschmack unserer Landsleute schelten; er dürfe aus dem raschen Absatz der zweiten Auflage schließen, daß sein Buch nicht ohne Nutzen gewesen und für den gereinigten Geschmack der Deutschen zeuge. Über Breitingers Werk sagt er: Ein Kunstrichter in Zürich habe die Bahn, die er vor 13 Jahren zuerst gebrochen, nun auch betreten, um ein doppelt stärkeres und somit auch teureres Buch zu schreiben und zugleich dem seinigen den Titel abzuborgen. Er findet in der Behandlung der gleichen Materie wie in der Wahl des gleichen Titels einen Eingriff in sein Eigentumsrecht. Er tröstet sich indes mit dem Bewußtsein, daß sein Buch, obwohl kürzer und wohlfeiler, doch inhaltsreicher und wertvoller, das seines Konkurrenten nur eine Ilias nach der Ilias sei. Er gebe Anfängern eine Anweisung alle Arten von Gedichten auf untadelige Weise zu verfertigen; aus der zürcherischen Dichtkunst werde man weder eine Ode noch eine Kantate, weder ein Schäfergedicht noch eine Elegie, weder ein poetisches Schreiben noch eine Satire, weder ein Sinn- noch ein Lobgedicht, weder eine Epopöe noch ein Trauerspiel, weder eine Komödie noch eine Oper machen lernen. Wer also dies Werk in der Absicht kaufen wollte, diese Arten der Gedichte daraus abfassen zu lernen, der würde sich sehr betrügen und sein Geld hernach zu spät bereuen. Krasser hat Gottsched seine rein handwerksmäßige Auffassung der Dichtkunst nirgends ausgesprochen als in dieser Kritik seines vermeintlichen Konkurrenten.

Auf diese Angriffe erwiderten nun die Schweizer zunächst in einzelnen kleineren Streitschriften, die sie dann in ihre oben genannte Zeitschrift „Sammlung kritischer poetischer und geistvoller Schriften“ aufnahmen. Diese selbst nahm im Verlauf immer mehr rein polemischen Charakter an. Wir führen daraus nur die wichtigsten in den Streit einschlagenden Stücke an: Das Komplott der herrschenden Kunstrichter von Bodmer als Antwort auf Schwabes Dichterkrieg (St. 3); das Echo des deutschen Witzes (St. 4 u. 6); zwei Aufsätze von Breitinger über Gottscheds Kritische Dichtkunst und dessen Ausfall gegen die seinige (St. 6). Unterdessen hatte sich Liscov in der Vorrede zu der von ihm besorgten zweiten Auflage der Heineckeschen Longinübersetzung für Breitinger gegen Gottsched erklärt. Schon in der früheren Schrift „Von der Vortrefflichkeit der elenden Skribenten 1736“ hatte er eine Stelle einfließen lassen, die wenigstens nach der Deutung der Schweizer in den Streitschriften sich auf Gottsched bezog; die Sammlung seiner satirischen Schriften von 1739 war in Zürich nachgedruckt und in das Verzeichnis der schlechten Skribenten auch Gottsched noch vor dem Ausbruch der Streitigkeiten nachträglich eingefügt worden. Wie schon Warnecke, dann die Schweizer den niedrigen Stand der deutschen schönwissenschaftlichen Litteratur mit in dem Mangel einer wirklichen litterarischen Kritik finden, so hatte auch Liscov in einer seiner frühesten Satiren das Recht der Kritik als ein allgemeines Menschenrecht verfochten. Die zahlreichen Schriften Liscovs, lebhaft und schneidig geschrieben, bieten doch für die Geschichte der Kritik und Theorie keine weitere Ausbeute, so daß wir uns begnügen müssen, ihn als Mitarbeiter der Schweizer in dem Kampf für einen reineren Geschmack anzuführen. Unglücklicherweise traf für Gottsched sein Streit mit den Schweizern mit seinem Zerwürfnis mit der Neuberin zusammen, die ihn 1741 in dem Vorspiel „Der allerköstlichste Schatz“ persönlich auf die Bühne brachte, und ein Freund der Neuberin, Rost, schrieb jetzt über diesen Gegenstand ein satirisch episches Gedicht „Das Vorspiel“, das Gottsched noch mehr dem allgemeinen Gelächter preisgab. Eine wichtige Rolle spielt in dem Streite die schlechte Virgilübersetzung von C. H. Schwartze. Gottsched hatte schon St. XVII. der Beiträge eine Probe davon gegeben und sie über eine andere ihm anonym zugegangene von Pyra gestellt; jetzt gab er sie mit einer empfehlenden Vorrede heraus. Bodmer überschüttet das Werk mit beißendem Hohn und fordert zu gleicher Zeit Pyra, der unterdessen von Berlin aus Verbindung mit den Schweizern eingegangen hatte, zur Fortsetzung seiner eigenen Übersetzung auf. Gegen den Schluß der Zeitschrift nimmt die Polemik immer breiteren Raum und schärferen Ton an,

wie dies bei den Gottschedschen Beiträgen ebenfalls der Fall war. Auf die letzten ebenso schalen wie gemeinen, besonders gegen Breitinger gerichteten Angriffe — das gemeinste Produkt im ganzen Streit ist der κριτικῶν διδάσκαλος (Beiträge St. 32) — erwidern die Schweizer mit der Erzählung Strukaras, worin Gottscheds Bekehrung erzählt wird, der zuletzt seine Sünden bekennt, der Nation Abbitte thut, Buchbinder wird und nur noch Schriften gegen seine eigenen Werke bindet.

Im weiteren Verlauf wurden, wie dies bei den weitverzweigten freundlichen und feindlichen Beziehungen Gottscheds selbstverständlich ist, immer weitere Kreise in den Streit hereingezogen, und dieser nimmt nun bei aller persönlichen Leidenschaftlichkeit doch einen mehr sachlichen Charakter an, und eben in dieser erweiterten Fortsetzung liegt seine positive Bedeutung für die Weiterentwicklung der deutschen Litteratur. Von beiden Seiten bemühte man sich jede bedeutende Persönlichkeit für sich zu gewinnen und selbst solche, die ihrer ganzen Natur und Stellung nach sich vom Kampfe fernhielten, sahen sich doch zuletzt hineingezogen. Dies gilt besonders von Haller, der, obwohl mit den Zürchern befreundet, doch im Bewußtsein seines Wertes eine selbständige Stellung zu bewahren wußte und in manchen Fragen, wie in der des Reims, von ihnen abwich. Der Kampf um ihn ist ganz besonders instruktiv, nicht bloß weil er Gottscheds hämische Kampfesart so recht deutlich zeigt, sondern weit mehr, weil gerade hier der sachliche Gegensatz beider Parteien am klarsten zum Ausdruck kommt. Wir haben das frühere anerkennende Urteil Gottscheds über die zwei ersten Auflagen von Hallers Gedichten angeführt. Anfangs war es jedenfalls ernst gemeint; denn Gottsched wollte einen Nachdruck der anonym erschienenen Gedichte veranstalten. Eine geheime Trübung des Verhältnisses fand statt, als Haller einen anonymen Angriff der Frau Gottsched auf eine Göttingische moralische Wochenschrift (Der Sammler), die in den Beiträgen erschienen war, zurückwies, jedoch ohne den Namen der Verfasserin zu kennen. Seitdem finden sich versteckte Angriffe auf Haller, zuerst in den Beiträgen, dann in den späteren Auflagen der Dichtkunst. Die Belustigungen Schwabes bringen gleich im ersten Stück eine Parodie auf Hallers Gedicht über die Ehre. Der Hauptangriff geschah in den von Cramer und Mylius herausgegebenen „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks Halle 1743—1747", denen Gottsched alsbald nach dem Angriff auf Haller seine volle Billigung in den Beiträgen aussprach. Gleich das erste Stück nämlich enthält eine schulmeisterlich pedantische Kritik des bekannten Hallerschen Lehrgedichtes Vom Ursprung

des Übels, die dann in Stück 3 fortgesetzt wird. Gegen diese armselige geistlose Besprechung wendet sich noch in dem gleichen Jahre Pyra mit seinem „Erweise daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe". Im folgenden Jahre bringen die Halleschen Bemühungen einen heftigen persönlichen Angriff auf Pyra und dieser eine Fortsetzung seines Erweises, die sich jetzt gegen Gottsched selbst wendet. Pyra fand sich von Gottsched beleidigt, dabei war er ehrzeizig und krankhaft reizbar. Aber sein Auftreten gegen die Gottschedianer und Gottsched beruht doch weniger auf persönlichen Gründen. Er war wie Klopstock, mit dem er manche Ähnlichkeit hat, eine empfindsame, ernste, tiefreligiöse Natur; so verlangt er von dem Dichter Gehalt und zwar vor allem religiösen Gehalt und lebendige religiöse Empfindung. So mußten ihm Milton und Haller eben so sein Ideal sein, als ihm die seichte Reimerei der Gottschedianer ein Greuel war. So tritt er zuerst nicht für die Schweizer gegen Gottsched, sondern für Haller gegen Mylius ein und erst als Gottsched den Angriff auf Haller wenigstens indirekt billigt, wendet er sich direkt gegen das Haupt der Sekte. Seine Polemik war seiner reizbaren Natur gemäß leidenschaftlich heftig, aber nicht persönlich gemein, wie die Gottscheds und seiner Clique. Doch sah sich selbst die Gött. Gel. Zeit., die unter Hallers Leitung stand, für den ja eben Pyra eingetreten war, zu der Frage veranlaßt, ob eine solche heftige Polemik die Sache des Geschmacks zu befördern geeignet sei[1]. 1744 erscheint die Verteidigung der schweizerischen Muse Herrn Dr. A. Hallers von Breitinger, nachdem Bodmer schon in den Streitschriften in der Abhandlung über die Schreibart Miltons auch die Sprache Hallers in den Kreis seiner Betrachtung gezogen hatte. Noch in dem gleichen Jahr macht Gottsched in der Vorrede zu seiner Ausgabe Neukirchs, den er offenbar als den Dichter seines Herzens Haller entgegenstellen will, wie später Schönaich Klopstock, völlig ungereizt einen höhnischen Ausfall auf Haller, indem er in schlechten Versen die bekannten Vorwürfe der Dunkelheit, der Ungelenkigkeit und des eisigen Frostes gegen ihn vorbringt. 1745 erscheint das von Gottsched bestellte schmutzigste

[1] Vergl. Waniek, Imm. Pyra 1882. Aus dem hier mitgeteilten handschriftlichen Material ergiebt sich nichts, was über die Schweizer hinausgeht. Auf was Waniek besonders Wert legt, daß er für die Tragödie die innigste Verbindung von Schuld und Strafe verlangt, ist bei ihm ein bloßer gelegentlicher Einfall zudem gar nicht neu. In der Geschichte der poetischen Kritik und Theorie bildet Pyra nur eine Episode im Kampf der Schweizer und Gottscheds, wenn er auch eine selbständige, jedenfalls unabhängige Stellung neben ihnen einnimmt. Wir gehen deshalb nicht weiter auf ihn ein.

Produkt der gesamten Streitlitteratur, das „Volleingeschankte Tintenfäßl ꝛc.“ Hier wird der eben gestorbene Pyra in einer Leichenrede auf die gemeinste Weise verhöhnt und beschmutzt und zugleich die üblichen Vorwürfe gegen Haller wiederholt. — Indes Gottsched stand mit seinen nächsten Schildknappen mit seinem Angriff auf Haller ganz vereinzelt. Triller macht den Kampf gegen Haller nicht mit, Kästner, der gegen die Zürcher treu zu Gottsched hielt, veruneinigt sich mit diesem wegen Hallers. Von den bedeutenderen Zeitschriften machen die Greifswalder kritischen Versuche zwar auch schulmeisterliche Ausstellungen an der Sprache Hallers, zollen ihm aber sonst die größte Anerkennung. Die Bremer Beiträge vollends machten aus ihrer unbedingten Verehrung desselben kein Hehl. Auch der einflußreiche Hamburger Korrespondent, der schon wegen der Schwartzeschen Virgilübersetzung sich gegen Gottsched ausgesprochen hatte, erklärte sein völliges Einverständnis mit Pyras Erweisen. Ja Gottsched mußte es erleben, daß seine eigene Frau ihre Bewunderung für Haller offen bekannte. Dieser hatte seither auf alle die offenen und versteckten Angriffe geschwiegen; denn er ist es, nicht Gottsched, wie seine modernen Retter glauben machen möchten, der im berechtigten Bewußtsein seines Wertes stolz auf alle Anfeindungen herabsah. Da machte Gottsched, dessen Ansehen durch die letzten Kämpfe völlig erschüttert war, während das Hallers mit der neuen sprachlich verbesserten Auflage noch mehr stieg, wiederum völlig ungereizt aus bloßer Eifersucht einen Angriff auf letzteren in der Vorrede zu seiner deutschen Sprachkunst 1748. Jetzt endlich ergreift auch Haller das Wort und hält Gottsched in der Anzeige des letzteren Werks in den G. G. Z. seine hämische Beteiligung an allen Angriffen, Parodien und Intriguen gegen sich mit gerechter Entrüstung vor. Noch im letzten Stadium läßt Gottsched durch seinen jüngsten Schildknappen, den von ihm feierlich als Poeten gekrönten Freiherrn von Schönaich in dessen Neologischem Wörterbuch, das gegen die Vertreter empfindungskräftiger, gehaltvoller Dichtung, besonders Haller und Klopstock gerichtet ist, Haller angreifen (1754), als dessen Gedichte in 7. Auflage, etwas damals ganz Unerhörtes, erschienen. Gottsched selbst leugnete seinem Charakter getreu auf das bestimmteste jede Teilnahme; sicher hat er das Manuskript in der Hand gehabt und Korrekturen daran vorgenommen. Seine Beteiligung an Pamphleten wie am „Tintenfäßl“ und am Neologischen Wörterbuch und seine dreiste Ableugnung hat in den Augen der Zeitgenossen seinen moralischen Ruf ebenso vernichtet, wie seine hämische Begeiferung jeder neuen bedeutenden litterarischen Erscheinung und seine Protektion jeder armseligen Mittelmäßigkeit seinen litterarischen.

Die fast 15jährige Dauer des nach kurzer Pause immer wieder aufs neue ausbrechenden Kampfes Gottscheds gegen Haller beweist, daß es sich hier doch mehr um eine prinzipielle als um eine persönliche Frage handelt. Haller gehörte durchaus nicht zur Partei der Zürcher, ja das Verhältnis zwischen ihm und Bodmer war damals ein sehr kühles; Haller hielt sich geflissentlich dem Kampfe zwischen beiden Parteien fern. Trotzdem war er neben Milton vor Klopstock das eigentliche Kampfobjekt. Wir haben oben gesehen, wie die Zürcher an Haller den Reichtum an Gedanken, die Stärke der Empfindung, die knappe gedrungene Sprache, die Kunst abstrakte Gegenstände zu versinnlichen, die Kraft und Anschaulichkeit seiner malenden Beiwörter, die kühne Wortschöpfung, die glückliche Verwertung dialektischer und abgegangener Wortformen rühmten. Und in der That hat Haller eben hiedurch seine großartigen Erfolge errungen. Wenn schon Warnecke den niederen Stand der deutschen Poesie gegenüber der englischen und französischen vor allem auch in dem Mangel an bedeutenden Gedanken findet, wenn später der treffliche Christ in der auch von Gottsched zitierten Stelle meint, daß es der deutschen Dichtung an Gehalt fehle, wenn Mendelssohn dies später tiefer so formuliert, daß die moderne Dichtung als die Dichtung hochentwickelter Kulturvölker ihren eigentümlichen Charakter in dem Gehalt an Philosophie — wie er es nennt — habe, wenn der anerkannte Vorzug unserer klassischen Poesie neben der Wahrheit und Innigkeit der Goetheschen Lyrik in der reichen, tiefen, umfassenden Welt- und Menschenkenntnis, eben in dem philosophischen Gehalte Mendelssohns beruht, so ist im Gegensatz hiezu Gottsched der bornierte Vorkämpfer seichtester Trivialität in Gedanken und Empfindung. Dies eben ist seine Stellung in der Geschichte des geistigen Lebens des vorigen Jahrhunderts und hierin liegt die geschichtliche Bedeutung seines Kampfes gegen Milton, die Zürcher, Haller, Pyra, J. E. Schlegel, Klopstock und Lessing. Allerdings hat sich die Schärfe seines rein negierenden Standpunktes erst im Verlaufe der Jahre voll entwickelt. Aber der fertige historische Gottsched ist eben der Patron plattester Mittelmäßigkeit, der schulmeisterliche Bekämpfer jeglichen Fortschritts an Gedankenreichtum, Empfindungstiefe und Formschönheit. Ein Vorläufer von Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller ist er nur, sofern sich das ganze reiche, geistige Leben, dessen Vertreter diese Heroen sind, im Gegensatz und Kampf gegen ihn entwickelt hat.

Den Höhe- und Wendepunkt erreicht dieser Kampf in der Befehdung Klopstocks. Dieser mußte Gottsched noch anstößiger sein als Haller, da bei ihm zu dem Reichtum und der Hoheit der Gedanken noch eine große Stärke, Zartheit und Innigkeit der Empfindung und

hinreißender Schwung der Sprache hinzukommt. Klopstock steht seiner ganzen Natur nach wenigstens in der Auffassung von der Aufgabe und dem Charakter des Dichterberufs, wie in der religiösen Grundstimmung den Schweizern nahe und ist zudem frühzeitig in persönliche Beziehung zu Bodmer und Haller getreten. Letzterer war der erste, der die drei ersten Gesänge in den G. G. Z. rühmend anzeigte, und Bodmer bot von Anfang an alles auf, um Klopstocks Ruhm auszuposaunen und ausposaunen zu lassen. Diese innern und äußern Beziehungen mußten Gottsched in Klopstock zum voraus einen Partisanen der Schweizer erblicken lassen. In dem Kampf um Klopstock hat er selbst, wenn wir von seiner richtigen Kritik der Klopstockschen Hexameter absehen[1], das denkbar Schalste geschrieben; das Neologische Wörterbuch zeigt wenigstens vielfach gesunden Sinn und derben Witz: auch hier ist Sancho dem Ritter von der traurigen Gestalt an gesundem Mutterwitz überlegen.

Wir gehen auf den Kampf um Klopstock nicht näher ein. Der Verlauf ist zu bekannt und der Ertrag für den Fortschritt in der poetischen Kritik und Theorie, wenigstens der Einsicht in das Wesen des Epos, gar zu gering. Die Angriffe der Gottschedianer sind von der gleichen Art, wie die gegen Milton und Haller und ebenso ihr kritisches Verfahren: sie greifen irgend einen kühnen Ausdruck oder Wendung heraus und legen daran den Maßstab des hausbackensten Verstandes, suchen den hohen Schwung seiner Gedanken und Empfindungen ins Lächerliche zu ziehen und seine Rechtgläubigkeit zu verdächtigen. Wie gegen Bodmer den Hüter der nationalen Ehre, so spielt Gottsched gegen Klopstock den Verteidiger echtchristlichen Glaubens[2]. Die andere Partei giebt ihre Bewunderung in allgemeinen überschwenglichen Redensarten kund, ohne eine wirkliche kritische Einsicht in die Vorzüge und Schwächen des Gedichts zu zeigen — es handelt sich in jener Zeit nur um die ersten Gesänge des Messias, die Oden erschienen ja nur in Abschriften, Einzeldrucken und Zeitschriften. Allerdings erkannte man gleich anfangs besonders auffallende Schwächen der Klopstockschen Muse, das süßliche weinselige Wesen, die Verstiegenheit seiner trübseligen Todesgedanken, die Verschwommenheit seiner Charakterzeichnung, das Überwiegen der Reden, Gebete und sonstigen lyrischen Ergüsse über die Handlung. Eine Einsicht in das Wesen des Epos und seine notwendigen Vorbedingungen und damit ein wirkliches Verständnis des Messias als epischen Gedichts zeigt sich nirgends. Bezeichnend für den

[1] Das Neuste aus der Anmut. Gelehrsamkeit, Lenzmonat 1752, St. 4.
[2] Das Neuste aus der Anmut. Gelehrsamkeit, Wintermonat Band II, St. 6.

damaligen Stand der ästhetischen Bildung ist die Thatsache, daß den Hauptgegenstand der Erörterung von feindlicher wie freundlicher Seite die Frage nach der Orthodoxie der Klopstockschen Mythologie bildet, und für den Stand der damaligen Kunsteinsicht, daß man an das Gedicht den Maßstab des Bossuschen Kanons anlegte. Wir führen als klassischen Beleg hiefür das Urteil des jungen Lessing an[1], „ein abschließend Urteil lasse sich noch nicht geben, solange man von der Einheit, der Vollständigkeit und Dauer der Handlung, von der Verwicklung und Entwicklung, den Episoden, den Sitten, den Maschinen und zwanzig andern Sachen noch nichts sagen könne“. Was Bodmer in einer Besprechung der drei ersten Gesänge in den Freimütigen Nachrichten (1748), in den Neuen kritischen Briefen (1749), im Krito (1751) und auf seine Veranlassung sein Freund Heß in den Zufälligen Gedanken über das Heldengedicht der Messias 1749 und noch mehr, was G. Fr. Meier, der Schüler Baumgartens, in seiner „Beurteilung des Heldengedichts des Messias“ (1749 und 1752) geben, bezeichnet in keiner Weise einen Fortschritt über das, was Gottsched und die Zürcher über das Epos nach Bossu gelehrt. Das Verständnis für das Epos wurde erst erschlossen durch eine eingehende Untersuchung über die kulturellen Voraussetzungen der Homerischen Gedichte, wie sie in der bahnbrechenden Schrift Blackwells vorlag, die die Schweizer kannten, die Berliner ignorierten und erst viel später Herder in Deutschland einführte.

Die weitere Thätigkeit Bodmers, nicht bloß seine überreiche dichterische Produktion, übergehen wir. Seine großen Verdienste um die mittelalterliche Litteratur, die seine eigene Zeit gar nicht recht zu würdigen wußte, gehören nicht in den Kreis unserer Untersuchung. In der Theorie war er durch Baumgarten, in der Kritik durch die Berliner überholt. Leider hat er es nicht wie sein Freund Breitinger verstanden zu schweigen, als er nichts mehr zu sagen hatte. In seiner herrschsüchtigen, rechthaberischen Art wendet er sich mit steigender Erbitterung gegen jede bedeutende Erscheinung, gegen die Bremer Beiträge, gegen Baumgarten und zuletzt mit besonderer Zähigkeit gegen Lessing. In diesem letzten Kampf hat er seinen kritischen Ruf eingebüßt; Lessing ist für ihn geworden, was Klopstock für Gottsched. Daß er nicht so der Mißachtung anheimfiel, wie letzterer, verdankt er seinem weit bedeutenderen Talent und Verdienst und vor allem seinem edleren Charakter; denn bei aller Grobheit und Rücksichtslosigkeit in der Wahl der Mittel, wo es galt dem Gegner eines zu versetzen, war er doch eine edle Natur,

[1] 15. kritischer Brief von 1753.

dem es mit der Förderung der Dichtkunst heiliger Ernst war, wie sein Verhalten gegen Klopstock, Wieland und so manchen andern bezeugt. Man achtete zuletzt auf den alten mürrischen Kampfhahn wenig mehr, aber seine früheren Verdienste und sein Charakter fanden doch bleibende Anerkennung; und dies war auch der Trost, den er kurz vor seinem Tode in seinem Schwanengesang „Bodmer nicht verkannt“ 1782 selbst ausspricht.

Der niedere Stand der Kritik zeigt sich besonders auch in der eigentümlichen Beschaffenheit der damaligen Zeitschriften. Ein besonderes Organ für litterarische Kritik war nicht vorhanden und war auch kein Bedürfnis. Denn die dürftige originale Produktion hätte dafür kaum hinreichend Stoff geboten. Die Kritik spielte in den Zeitschriften nur eine Nebenrolle und war im Grunde nur Parteipolemik. Nach dem Vorgang der Beiträge Gottscheds bilden den Hauptgegenstand sprachliche Erörterungen, Grammatik, Etymologie, Synonymik, auch Sprachgeschichte; dann Stücke aus der Litterärgeschichte und Zeit- und Streitfragen aus der Poetik. Dies gilt besonders von Gottscheds beiden späteren Zeitschriften: dem „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste“, 1745—1754, und „Das Neuste aus der Anmutigen Gelehrsamkeit“, 1752—1764. — Schwabes „Belustigungen des Verstandes und Witzes“ stellen sich zunächst die Aufgabe, den Angriffen der Franzosen Bonhours und Mauvillon gegenüber durch bedeutende originale Leistungen zu beweisen, daß es den Deutschen durchaus nicht an Geist und Originalität gebreche. Daneben betrachten sie sich von Anfang an als Kampforgan gegen die Schweizer; was sie hier geben, ist Satire nicht Kritik. — Die aus den Belustigungen abgezweigten Bremer Beiträge schließen Kritik und Polemik prinzipiell aus. — Die Greifswalder „Kritischen Versuche zur Aufnahme der deutschen Sprache“ von Mitgliedern der dortigen deutschen Gesellschaft 1742 ff. behandeln schon dem Titel nach ganz überwiegend sprachliche Fragen; so handelt eine große Anzahl von Artikeln über Synonyme. Die Kritik schließen sie offenbar absichtlich aus, da eine solche, ohne nach der einen oder anderen Seite Partei zu ergreifen, nicht wohl möglich schien. Doch besprechen sie in ruhig objektiver Haltung die dritte Auflage von Gottscheds Kritischer Dichtkunst und die Streitschriften der Zürcher. Über Haller äußern sie sich nur gelegentlich und mit wenig Verständnis. Ihre einzige Bedeutung liegt darin, daß sie durch eingehende Wiedergabe der unbeachtet gebliebenen Dissertation Baumgartens De nonnullis ad poëma pertinentibus zuerst in weiten Kreisen die Aufmerksamkeit auf Baumgarten gelenkt haben. — Im Gegensatz gegen die Greifswalder stellen sich die Halleschen „Bemühungen zur

Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks" 1743—1746 schon dem Titel nach die Pflege der Kritik zu einer besonderen Aufgabe. Sie wollen mit völliger Unparteilichkeit und rein sachlich verfahren und äußern sich in der Vorrede mit Anerkennung über die Verdienste der beiden Zürcher. Faktisch sind sie ein Kampforgan Gottscheds gegen letztere. Eine sehr große Anzahl Artikel nimmt die Zürcher Streitschriften durch; auch sonst zieht sich die Polemik gegen sie wie ein roter Faden durch das ganze Werk. Die Polemik gegen die den Zürchern nahestehenden Haller und Pyra haben wir oben angeführt. Gegen das Ende aber verlassen sie mit Sack und Pack das leck gewordene Schiff der Gottschedschen Partei. Neben der Polemik geben sie nach Art der anderen Zeitschriften Übersetzungen und Besprechungen von lateinischen, griechischen, französischen und englischen Werken; selbst eigene dichterische Produktionen schieben sie dann und wann dazwischen ein. Die eigentliche Kritik ist überaus schwach und dürftig vertreten; denn die Polemik gegen die Zürcher, Haller und Pyra können wir nicht hieher rechnen. Sie beschränkt sich auf die Besprechung von Gellerts Fabeln und Erzählungen, von Meyer v. Knonaus Fabeln, von einigen neueren deutschen Lustspielen, von Königs und Drollingers Gedichten.

Für die Förderung der Kritik haben all diese Zeitschriften so gut wie nichts geleistet. Weit bedeutender nach Umfang der berücksichtigten Litteratur und noch mehr nach würdiger, objektiver Haltung sind die Göttinger Gelehrten Zeitungen, die unter Hallers Leitung standen, ganz besonders die Artikel, die von Haller selbst stammen; doch ist der Standpunkt dieser Kritik ein moralisch beschränkter und vermochte so auf die werdende Litteratur wenig befruchtend einzuwirken.

Neuntes Kapitel.

Das Nachahmungsprinzip Gottscheds. Realistische Richtung von Mylius und Straube. J. E. Schlegel. Verhältnis zu Gottsched, den Schweizern und Lessing. Seine kritisch-historischen Untersuchungen. Die Studie über das Verhältnis des antik-griechischen und des modernen Trauerspiels. Vergleichende Charakteristik der französischen und englischen Bühne; Corneille und Racine; das englische Lustspiel; die Studie über Shakespeare. Über die gleichzeitigen deutschen Dichter und die Thätigkeit Gottscheds für die deutsche Bühne. Theoretische Grundlegung der Kunst. Wesen und Endzweck derselben. Ihre Wirkung. Die ästhetische Lust; Wesen und Quelle derselben; innerer Widerspruch. Moralische Besserung und Belehrung. Die sittenverfeinernde Wirkung der Komödie. Die Theorie der Nachahmung; der Grundgedanke: die schönen Künste sollen Nachahmung der Natur, nicht Natur selbst sein. Verhältnis von Abbild und Urbild in Beziehung auf den Stoff, die Menge der gleichen Merkmale und die Vorstellung des Publikums. Das idealisierende Verfahren bei den geschichtlichen Personen der Tragödie und bei den freierfundnen Charakteren der Komödie. Die künstlerische Darstellung des Schrecklichen und des Ekelhaften. Konsequenzen des falschen Nachahmungsprinzips. Der poetische Stil. Die Gattungen der Poesie. Das Drama. Die nationale Bühne als treuer Ausdruck des Volkscharakters. Einleitung des Dramas. Wahl des Stoffs für die Tragödie; die historische Treue. Der Stoff der Komödie. Pièces d'intrigue und pièces de caractère. Einheit von Zeit und Ort. Der tragische Stil; die Dialektik der Leidenschaft. Der Stil des Lustspiels; Notwendigkeit des Verses. Geschichtliche Bedeutung J. E. Schlegels. Antoniewicz über Schlegel. J. A. Schlegel. Die Naturnachahmung als oberstes Kunstprinzip. Batteux: Les beaux arts réduits à un même principe. Schlegels Übersetzung und Polemik in der Abhandlung: Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz in der Poesie. Die lyrische Poesie als eigentliches Angriffsobjekt. Schlegels eigene Theorie. Das Wesen der Poesie im Unterschied von der Wissenschaft und der Moral. Aufgabe der Poesie. Die Darstellung des Schönen. Der Begriff des Schönen. Die Poesie als Darstellung des poetisch Guten. Die Poesie der Malerei und die Poesie der Empfindung. Die Definition der Poesie; Verhältnis zu Baumgarten. Anwendung des neuen Prinzips auf die Kunst überhaupt. Mangel an Konsequenz. Ch. G. Gellert: De Comoedia commovente.

Gottsched war eifrigst bemüht mittelst seines Seminars und seiner Zeitschriften Schule zu machen. Aber auch dieses Bemühen war völlig unfruchtbar; was er bot und wie er es bot, vermochte in keiner Weise zur Weiterforschung anzuregen, und so ist aus seiner Schule weder ein Kritiker und Theoretiker, noch trotz all seiner Rezepte ein Dichter hervorgegangen. Wer von seinen Schülern irgendwie Talent oder Anstandsgefühl besaß, wendete sich früh von ihm ab, wie die Bremer Beiträger, von denen übrigens nur J. A. Schlegel und etwa Gellert durch sein Antrittsprogramm De comoedia commovente und durch einige Akademische Reden und Abhandlungen für die Theorie der Dichtkunst in Betracht kommen. Von den Schülern, die ihm längere Zeit treu geblieben sind, sind hier nur J. A. Cramer, Mylius und Straube zu nennen. Beide erstere kennen wir schon als die Herausgeber der Halleschen Bemühungen mit ihren Angriffen auf Haller und die Zürcher.

Gottsched rühmt schon in der ersten Auflage der Kritischen Dichtkunst als sein besondres Verdienst, daß er in Deutschland zuerst die tiefsinnige Lehre aufgestellt, daß die Poesie Nachahmung der Natur sei, und dies ist auch das Ende seiner Weisheit geblieben. Die Lehre von der Nachahmung ist es nun, auf die seine Schüler wie auch die beiden Schlegel näher eingehen, was sicher nicht bloßer Zufall ist. Es gehören hierher mehrere Artikel in den Beiträgen zur kritischen Historie. Zunächst ein Artikel J. A. K. unterzeichnet (St. XXX, 5); er ist eine Streitschrift gegen Breitinger und behandelt die Frage, wie weit sich der Dichter des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen dürfe; er wiederholt die bekannten Angriffe auf Homers und Virgils Götterwelt, sieht in der Sage nur unchristlichen Aberglauben, kehrt überhaupt aufs bornierteste den theologischen Standpunkt hervor; er gehört zum Plattesten, was selbst in den Beiträgen steht. Verfasser ist wohl J. A. Cramer. — Von Mylius gehören zwei Artikel hieher; Mylius unterzeichnet ähnlich wie J. E. Schlegel seine Artikel und scheint damit eine selbständigere Stellung für sich in Anspruch nehmen zu wollen. Stück XXXI, 2 ist die „Kritische Untersuchung, ob und wie weit die Gleichnisse im Trauerspiel stattfinden“. Es ist dies die bekannte Streitfrage zwischen Gottsched und Breitinger und der Artikel hat seine Stelle mehr in der Streitlitteratur als in der Geschichte der Theorie; denn er ist voll der heftigsten Ausfälle auf Breitinger, bietet aber sachlich nichts als eine breite Ausführung dessen, was Gottsched in der Kritischen Dichtkunst gelehrt hatte. Besser ist seine Abhandlung „worin erwiesen wird, daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung bei dem Schauspiel ebenso notwendig ist als die innere

Wahrheit desselben“ (St. XXX, 7). Auch hier bewegt er sich ganz im Kreise der Gottschedschen Lehre, aber der lebhafte drastische Vortrag scheint doch eine Äußerung erwachenden naturalistischen Sinnes zu sein.

Interessanter sind einige Abhandlungen von Straube über die Frage, ob für Komödie einerseits, Trauerspiel andrerseits die prosaische oder die metrische und gereimte Vortragsform geeigneter sei. Er entscheidet sie dahin, daß für die Tragödie der metrisch gereimte, für die Komödie der prosaische vorzuziehen sei. Stück XXIII, 9, giebt er einen „Versuch zu beweisen, daß die gereimte Komödie nicht gut sein könne“. Die einschlägige Frage war für die gesamte Poesie wie speziell für die dramatische in Frankreich eifrig diskutiert worden und Lamotte hatte sich für den prosaischen Vortrag selbst für die Tragödie entschieden. Gottsched, der anfangs in seiner Abhängigkeit von Bodmer den Reim als bloßes Geklapper verworfen, sich aber später für ihn bekehrt hatte, spricht sich nach anfänglichem Schwanken für den Reim überhaupt, für das Lustspiel wenigstens für das Metrum aus, wenn auch die Praxis seiner Schule nicht damit stimmt. Straube wiederholt nur die in der Diskussion der Franzosen angeführten Gesichtspunkte. Die Komödie ist im Unterschied von der Tragödie ein Abbild des gewöhnlichen Lebens und hiegegen verstößt es auf das gröblichste, wenn gewöhnliche Leute in Metrum und Reim sprechen. Zudem hindert der Reimzwang den Dichter seine Gedanken richtig und wirkungsvoll auszusprechen und zwingt ihn oftmals, zu sagen, was er nicht will, oder wie er es nicht will. Es sind dies die bekannten der Diskussion der Reimfrage in Frankreich entnommenen Gründe. Die Fabel und nicht die „gezählten Töne“ machen ein Gedicht aus, wie Fenelons Telemach und Opitzens Hercynia beweisen, wie dies ja schon die Schweizer und Gottsched gelehrt. Damit müßte Straube prinzipiell Metrum und Reim überhaupt verwerfen, wie dies Lamotte gethan. Indes er thut dies nur für das Lustspiel und die erzählende Poesie und auch bei der Komödie wendet er sich bald nur gegen den Reim, bald gegen Reim und Metrum zugleich. Für die Tragödie will er den Reim noch gestatten; denn den Großen der Welt stehe ein vornehmer und prächtiger Ausdruck eher an. Doch vermag er sich, wie er sagt, keine rechte Rechenschaft davon zu geben, warum er ihm hier im Widerspruch mit seinem Prinzip noch gefalle. In einer spätern Abhandlung (XXVIII, 6) versucht er die unterdessen entdeckten Gründe darzulegen, warum ein Trauerspiel notwendig in gereimten Versen geschrieben sein müsse; er führt aber nur den oben angegebenen Gedanken weiter aus. Sonst ist der Artikel bemerkenswert durch vielfache Anklänge an Bodmers Briefwechsel mit Conti.

Gegen den ersten Artikel übernimmt J. E. Schlegel die Verteidigung der gereimten Komödie und Straube repliziert vielfach glücklich St. XXVI, 3; beschränkt aber jetzt seinen Angriff ausdrücklich auf den Reim. Straube giebt in seinen drei Aufsätzen nichts Originales. Er wiederholt nur was Lamotte, die Schweizer und Gottsched gesagt und zwar oft im engsten Anschluß an den letzteren. Aber daß er die Forderung des prosaischen Vortrags, ähnlich wie später Lessing, oder doch wenigstens des reimlosen Verses gerade für das Lustspiel, das in erster Linie einen leichten schlichten Konversationston verlangt, erhebt, daß er besonders gegen den steifen schwerfälligen Alexandriner ankämpft, daß er überhaupt auf das natürlichere englische Drama verweist — darin dürfen wir doch wie bei Mylius die Regung eines gesunden naturalistischen Sinnes erblicken[1]. An die erste Abhandlung Straubes knüpft J. E. Schlegel in seiner Rechtfertigung der gereimten Komödie seine Theorie der Nachahmung an.

J. E. Schlegel.[2]

Man hat Schlegel zur Gottschedschen Schule gerechnet, oder ihn wenigstens von ihr seinen Ausgang nehmen lassen; beides mit Unrecht. Schlegel ist nie Gottschedianer gewesen und ausgegangen ist er, wenigstens in der ästhetischen Theorie, von den Schweizern. Allerdings hat er in Leipzig ein philosophisches Kolleg bei Gottsched gehört und an seinen vormittägigen Redeübungen teil genommen, an seinen Zeitschriften mitgearbeitet und eine Anzahl Dramen in die deutsche Schaubühne geliefert, zu einer Zeit, als der Streit zwischen Gottsched und den Schweizern bereits ausgebrochen war. Aber er hat sich selbst nie an diesem Streite beteiligt, hat sich durch Gottscheds schulmeisternden Ton verletzt früh mit ihm entzweit und durch Vermittlung von Hagedorn sich Bodmer zu nähern gesucht und sich in seiner erst lange nach seinem Tode veröffentlichten letzten Arbeit auf das schärfste über Gottsched und seine Thätigkeit für die Bühne ausgesprochen. Selbst seine dramatischen Versuche dürfen wir nicht auf Gottscheds Anregung zurückführen. Allerdings hat er auf Schulpforta dessen Kritische Dichtkunst als Leitfaden für seine dramatischen Versuche studiert, aber die Anregung dazu hat er, ähnlich wie Lessing, aus der eifrigen Lektüre der griechischen

[1] Die Aufsätze sind überhaupt nicht so schlecht, wie Antoniewicz findet, sie enthalten besonders manche treffende Bemerkung gegen J. E. Schlegel.

[2] S. über J. E. Schlegel die neuste eingehende Darstellung von J. v. Antoniewicz, die ein sehr reiches Material bietet.

und lateinischen Dramatiker geschöpft[1], und gerade hier kommt der innere Gegensatz zu Gottsched am frühesten zum Ausbruch. Schlegel hält dem seichten Gewäsche der Gottschedianer gegenüber, ähnlich wie Haller, die Zürcher und Pyra auf bedeutenderen Gehalt, und so wirft Gottsched seinen Dramen den Reichtum an Sentenzen vor und Schlegel erwidert gereizt mit Ausfällen auf Gottscheds schale, langweilige Dialoge und Erzählungen. — In der Theorie geht er von Anfang an von den Schweizern[2], nicht von Gottsched aus. Seine frühesten Abhandlungen sind noch weit mehr als die Straubes Eindringlinge des schweizerischen Standpunkts in Gottscheds Zeitschriften, freilich ohne daß dieser es recht bemerkt hätte; wenigstens nur gegen die Abhandlung über Shakespeare remonstriert er indirekt. Als Kritiker ist Schlegel von den Schweizern wie von Gottsched unabhängig und verdankt seine Anregung dem Spectator und noch mehr der selbständigen Vergleichung der antiken und modernen Tragödie. In der Theorie schließt er sich unmittelbar an die Schweizer an. Der Grundgedanke seiner ersten Abhandlungen, daß die Nachahmung, wenn sie künstlerisch sein wolle, dem Urbild ebenso unähnlich wie ähnlich sein müsse, ist nur eine abstruse allerdings vielfach originale Ausführung der Lehre Breitingers vom dichterischen Verfahren; besonders seine Lehre von der Art, wie der Dichter seine Charaktere individuell oder typisch oder ideal zeichne; ebenso seine Ausführung über die Sprache der Leidenschaft. Dagegen hat er vor den Schweizern von Anfang an voraus das Interesse und das Verständnis für das Drama und für die Bühne, das entschiedene Eintreten für Metrum und Reim als ein notwendiges Erfordernis der Dichtung und eine richtigere Schätzung der Urteilsfähigkeit des großen Publikums. — Am meisten erinnert er an Lessing, als dessen wirklicher Vorläufer er gelten darf. Mit Vorliebe studiert er wie dieser schon auf der Schule die antiken Dramatiker, versucht sich früh in eigenen Produktionen, konzentriert seine ganze litterarische Thätigkeit auf das Theater, legt früh den Maßstab der griechischen Tragödie an die klassisch französische und erkennt die Gleichberechtigung des englischen mit dem französischen Drama; gemeinsam mit Lessing ist ihm endlich die Doppelbegabung als Kritiker und als Dichter, das Überwiegen des Verstandes über Gemüt und Phantasie. Freilich fehlte ihm die schneidige Logik, die scharfe Dialektik, das auf dem Bewußtsein voller Selbständigkeit und geistiger Überlegenheit beruhende stolze Selbstgefühl, der herausfordernde Wider-

[1] S. seine Biographie von J. H. Schlegel in der Gesamtausgabe der Werke.
[2] Nach Antoniewicz von den Franzosen.

spruchsgeist Lessings. Dagegen zeigt er ein ruhigeres, unparteiischeres Abwägen der verschiedenen Seiten eines Gegenstandes, ähnlich wie Mendelssohn.

Von seinen einschlägigen Schriften kommen für uns in Betracht:

1) Brief an seinen zweiten Bruder über das Verhältnis der griechischen und der französischen Tragödie vom Jahre 1739.
2) Schreiben über die Komödie in Versen 1740 in Gottscheds Kritischen Beiträgen.
3) Vergleichung zwischen Shakespeare und Gryphius 1741 ebenfalls in den Kritischen Beiträgen.
4) Demokrit, ein Todtengespräch, 1741, in den „Belustigungen des Verstandes und Witzes".
5) Von der Unähnlichkeit der Nachahmung, eine Rede, in der Gottschedschen Rednergesellschaft 1741 gehalten, aber erst 1745 in den Bremer Beiträgen erschienen.
6) Von der Nachahmung 1742, in den Beiträgen zur krit. Historie und im ersten Band des Neuen Büchersaals.
7) Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel, in der Vorrede zu seinen theatralischen Werken 1747.
8) Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, ebenfalls 1747.

Die Schwierigkeit der Darstellung beruht nun darin, daß außer über die Nachahmung als Kunstprinzip und über das Drama, speziell die Tragödie, keine geschlossene zusammenhängende Untersuchung vorliegt, sondern mehr nur gelegentliche vereinzelte Äußerungen, mehr noch, daß es Äußerungen eines in voller Entwicklung begriffenen jungen Mannes aus der Zeit von seinem 21. bis zu seinem 31. Jahre sind. Es wird somit erforderlich sein, bei den Hauptpunkten anzugeben, welcher Zeit eine bestimmte Äußerung angehört und zu bemerken, wie weit er diese Ansicht auch später noch beibehalten oder modifiziert hat. Leider läßt sich dies im einzelnen aus den Quellen nicht immer belegen, so deutlich sein Entwicklungsgang im ganzen auch vorliegt. Wir werden auch hier bei unsrer Darstellung die historische Treue einer phantasievollen Abrundung des Bildes vorziehen.

Die kritisch-historischen Untersuchungen.

Schlegel hat auf der Schule zu Pforta die Alten und ganz besonders die Griechen fleißig studiert und dies Studium auch auf der Universität noch eifrig fortgesetzt. Mit besonderer Vorliebe las er die griechischen Tragiker, von denen er Sophokles am höchsten schätzt,

Euripides am meisten nachbildet. Diesem eifrigen Studium der griechischen Tragiker verdanken wir seine ersten dramatischen Versuche, Nachbildungen Euripideischer Stücke, die noch auf die Schule fallen, wie seine früheste kritische Auslassung, eine Vergleichung der antiken griechischen Tragödie mit der modernen französischen. Sie ist enthalten in einem Briefe an seinen jüngeren Bruder und stammt aus dem ersten Jahre seiner Studentenzeit 1739. Es ist das Urteil eines 20jährigen angehenden Studenten, der allerdings schon selbst eigne Dramen verfertigt, aber über die Theorie außer Gottscheds Kritischer Dichtkunst wohl noch wenig in den Quellen selbst gelesen hatte, und zudem ein Privatbrief, keine für den Druck bestimmte Arbeit, was wohl zu beachten ist. Er findet, daß Euripides und ganz besonders Sophokles eine ganz andere Art von Tragödie bieten, als die Franzosen, wie ja auch Racine selbst die Größe der Griechen bewundert und sich nicht getraut habe, sie nachzuahmen. Er knüpft, was uns wieder durch das Zusammentreffen mit Lessing von besonderem Interesse ist, seine Erörterung an den Philoktet des Sophokles an; in ihm glaubt er etwas ganz „Sonderbares“ zu finden. Als wohlthuende Eigenschaft hebt er gegenüber der überfeinerten Delikatesse der Franzosen den natürlichen Geschmack der griechischen Darstellung hervor, sofern die Griechen noch nicht so ekel gewesen, daß Sophokles nicht hätte vom Geruch der Wunde sprechen dürfen. Sodann rühmt er als besonderen Vorzug des Sophokles gegenüber den französischen Stücken die sorgfältige Beschreibung der Scenerie, und weist dies an Philoktet und der Elektra im Vergleich mit der Berenice des Racine im einzelnen nach. Einen weiteren großen Vorzug haben nach ihm die Griechen vor den Franzosen in der „Einrichtung“ der Fabel. Eine französische Tragödie ist nichts als eine fortlaufende Reihe von galanten Liebeserklärungen; der Philoktet dagegen hat, ohne die Liebe zu Hülfe zu nehmen, die trefflichste Entwicklung von der Welt; auch diese Bemerkung erinnert wieder an die Ausführung Lessings im Laokoon. Die ganze Entwicklung der Handlung, sagt er weiter, folgt hier aus dem Charakter der handelnden Personen; diese Charaktere selbst sind im Unterschied von französischen Theaterhelden, wo der Poet meist nur seine eigenen Gemütsbewegungen abbildet, individuell und naturwahr gezeichnet. Dies wird in einer trefflichen Analyse des Charakters des Odysseus im Unterschied von dem des Neoptolem nachgewiesen. In den Anmerkungen zu seiner fast gleichzeitigen Elektraübersetzung erkennt er bereits das Kunstmittel der Kontrastierung für lebendigere Charakterzeichnung. Einen weiteren Vorzug der griechischen Tragödie vor der französischen, überhaupt vor der modernen, findet er, ähnlich wie später Lessing beim

Philoktet, in der menschlich wahren Schilderung des Helden gegenüber dem falschen gesteigerten Heldenpathos der Franzosen. Die Griechen, sagt er, waren ein freies Volk und dachten von ihren Königen nicht so hoch wie wir. Uns ist es unerträglich, einen Helden wie andere Menschen sprechen zu hören; weil wir unsre Fürsten sonst nie sehen, lassen wir sie auch nicht wie wirkliche Menschen reden; daher ist uns auch die antike griechische Einfalt der Darstellung besonders in der Erzählung abhanden gekommen. — Besonders bemerkenswert in diesem Briefe ist die große Selbständigkeit und Reife des Urteils bei dem 21jährigen Studenten, wenn auch manches, wie die Bemerkung über das Vorherrschen der Liebe in der französischen Tragödie, durchaus nicht neu ist. — Eine ganz treffende Stelle über die griechische Tragödie findet sich noch in seiner letzten veröffentlichten Abhandlung über die Würde und Majestät rc. Er bemerkt (p. 190)[1], die griechischen Tragiker Sophokles und Euripides seien in der sorgfältigen Wahl der Worte viel weiter gegangen, als heute irgend eine Nation geht; die Griechen lieben es, die meisten Dinge des gewöhnlichen Lebens in der Poesie mit ganz eigenen Worten zu benennen. Sie halten ferner viel auf lange ohrenfüllende Worte; in der Erzählung finde sich oft ein Schwung und eine Pracht, mehr als wir heut zu Tage wagen dürften; sie hüten sich durchaus nicht so sehr vor „scharfsinnigen Redensarten" wie die Vertreter seichter Natürlichkeit (natürlich meint er Gottsched und die Seinigen) vorgeben. Ganz besonders fein für die damalige Zeit ist die Bemerkung, daß sich wegen der Vorliebe der Griechen für öffentliche Reden in ihren Tragödien meist längere Reden finden, als heute ein Dichter wagen dürfte; ja sie seien ganz wie die öffentlichen Volksreden methodisch und ordentlich ausgearbeitet. Treffend ist auch seine Bemerkung über die Stichomythie der griechischen Tragödie, wenn er bemerkt, daß hier fast jede Zeile einen geistreichen Gedanken enthalte. Einen Tadel spricht Schlegel allerdings weder über jene überaus künstlich gegliederten langen Reden, noch über diesen geistreich pointierten Dialog aus; aber daß beides von der Natur wie von der poetischen Wahrheit weit abliegt, das hat er doch gefühlt.

Seine Äußerungen über die Franzosen gelten fast ausschließlich ihrer Tragödie und sind meist mit solchen über das englische Drama verknüpft, so daß wir seine Charakteristik der Franzosen und Engländer nicht trennen können. Über die ersteren liegen uns zahlreiche, wenn auch nur gelegentliche Auslassungen von Anfang bis Ende seiner litterarischen Thätigkeit vor; sie geben allerdings vielfach nur die

[1] Die Zitate sind nach der Ausgabe von Antoniewicz.

französische und englische Kritik der klassischen französischen Tragödie wieder, wie sie von Fenelon bis Brumoy vorlag, doch vielfach mit eigenen und eigentümlichen Bemerkungen versehen; jedenfalls ist es eine That, daß er zuerst in Deutschland vor Lessing den kritischen Maßstab der englischen und antiken Tragödie an die klassische französische zu legen gewagt hat. — Auch er geht hier ursprünglich von den Franzosen aus, gelangte aber alsbald zur richtigen Würdigung der Engländer, wie zu der der griechischen Tragödie. Neben den griechischen Tragikern las er früh die französischen und zwar, wie es scheint, mit Vorliebe Racine, später studiert er auch Corneille eingehend. Die Theoretiker, die über das Drama geschrieben, nennt und kennt er sämtlich[1]; am meisten schließt er sich an Corneille an, obwohl er als ganz besonders instruktiv Hedelin empfiehlt; auch Brumoy entnimmt er manches.

Bei seiner Beurteilung der Franzosen und Engländer, zumal ihres Theaters, ist der freie, unbefangene, echt historische Standpunkt bemerkenswert: während man sich sonst in Deutschland in ein französisches und englisches Lager spaltete, erkennt er die Gleichberechtigung beider Litteraturen und beider Theater an, sofern beide der treue und treffende Ausdruck des nationalen Charakters seien. Selbst Lessing hat diese Freiheit und Höhe der Beurteilung nicht erreicht; erst Herder, von Blackwell angeregt, hat dann diese historische Betrachtungsweise bei uns in Deutschland eingebürgert. Um so höher ist das Verdienst Schlegels anzuschlagen.

Greifen wir zuerst die allgemeinen Züge heraus, die Schlegel an den Franzosen hervorhebt. (Gedanken zur Aufnahme rc. p. 194 ff.) Dies sind in erster Linie die Verständigkeit und Klarheit ihres Wesens und ihrer Poesie, ihre peinliche Vorliebe für äußere Regelmäßigkeit, ferner der Sinn für Wohlanständigkeit und feine Sitte, der edle, alle niedrigen Redensarten sorgfältig vermeidende Ausdruck, der vornehme, weltmännische Ton, wie sich das besonders in ihrer Tragödie zeigt. Tadelnd bemerkt er die nationale Beschränktheit, wonach sie die Denkart und Sitte des eigenen Landes zum absoluten Maßstabe machen, und infolge dessen das Fremde, selbst die Helden des Altertums, ohne weiteres in Franzosen umwandeln[2]. Als ebenso charakteristisch erscheint ihm endlich ihr verliebtes Wesen, die große Rolle, die die Liebe im Leben wie im Drama bei ihnen spielt. Eingehender, freilich nicht immer im Einklang mit sich selbst, sind seine Ausführungen über das französische Theater besonders die Tragödie. Als charakteristisch

[1] S. das Verzeichnis in den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (p. 194).

[2] Aufsatz über Shakespeare und im Demokrit.

hiefür[1] bezeichnet er die Einheit der Handlung, die durch keinerlei Nebenhandlung gekreuzt werde; hier herrscht nur eine Hauptabsicht; der Verlauf der Handlung dreht sich nur um die hemmenden und fördernden Momente derselben. Dem entspricht denn auch die klare übersichtliche Einfachheit des Baues; die Handlung schreitet sicher mit gleichmäßig sich steigernder Spannung stetig und ohne Sprung fort; Verwicklung wie Entwicklung zeichnet sich durch Klarheit und Leichtigkeit aus. Mit der Einheit der Handlung hängt die ängstliche Beobachtung von Zeit und Ort zusammen. Schlegel sah anfangs im Shakespeareaufsatz hierin den Hauptvorzug des französischen vor dem englischen Drama. Später urteilt er viel kühler hierüber; in seiner letzten großen Abhandlung (p. 195 f.) tadelt er die Franzosen, daß sie hierauf als auf einen wesentlichen Vorzug einen viel zu großen Wert legen und die Schönheit eines Stückes nach der Beobachtung einer so äußerlichen Regel bemessen, um so mehr als die Beobachtung dieser Einheiten doch nur eine vorgebliche und künstlich erzwungene sei. Um diese Einheit zu retten, lassen sie entweder die Bezeichnung der Scene so unbestimmt, daß der Dichter am besten sagen würde: „Der Schauplatz ist das Theater"; oder der Dichter läßt seine Personen an einen bestimmten Ort, einen Saal, einen Garten und dgl. kommen ohne jeden andern Grund, als weil er sie hier haben muß. Besser wäre es, wenn der Dichter nach dem Vorbild der Engländer die Scene aus dem Hause des einen in das des andern verlegte und so den Zuschauer seinem Helden nachführte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu liebe an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat. Nehmen es so die Franzosen mit der ängstlichen Beobachtung unwesentlicher Regeln peinlich genau, so machen sie es sich um so leichter mit der Beobachtung der historischen Treue sowohl in der Zeichnung der Charaktere, als in der Schilderung der Sitten, des s. g. costume. Die Franzosen, meint er, stehen den Engländern an scharfer und bestimmter Zeichnung der Charaktere nach. Sie haben in ihrer einseitig nationalen Beschränktheit Menschen und Sitten fremder Völker und Zeiten ganz französisiert und sie sind noch recht stolz auf diese Fälschung der Geschichte[2]. Gleichzeitig freilich, in der Abhandlung über die Nachahmung, urteilt er hierüber ganz anders, indem er hier die Modernisierung der antiken Helden nach Art der französischen Tragödie ausdrücklich verlangt (p. 143 f.). Doch scheint er sich später wieder mehr für die historische Treue entschieden

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 195 f.
[2] Abhandlung über Shakespeare und im Demokrit.

zu haben. Die groben historischen Verstöße gegen das costume hat er stets getadelt; so schon in seinem Totengespräch Demokrit, einer Satire auf das gleichnamige Stück von Regnard, wo er freilich nicht beachtet hat, daß einer Komödie ein derartiger Anachronismus, zumal wenn er absichtlich ist, wohl gestattet ist, ja die komische Wirkung erhöht. Er weist hier auf treffende Weise die Ungereimtheit nach, daß in einem Stück aus der antik griechischen Welt Personen und Sitten ganz „parisisch“ gezeichnet, daß z. B. die Liebe à la française die Seele des Stückes sei, daß in Athen nicht nur ein König sondern auch die gleiche höfische Sitte herrsche wie in Frankreich. Ob er bei Corneille die ähnliche Entstellung antiker Charaktere und Gesinnungen empfunden hat, ist zweifelhaft. Corneille hat er jedenfalls bis zuletzt eine sehr hohe Achtung und Zuneigung bewahrt; er scheint sein Lieblingstragiker geblieben zu sein. Als weiter charakteristisch für das französische Drama bezeichnet er das Vorherrschen der Liebe; sie ist bei der verliebten französischen Nation auf der Bühne wie im Leben die Hauptangelegenheit. Der Franzose geht darin mit Seufzen und Bitten, mit Ehrfurcht und Zärtlichkeit zu wege, auf eine Weise, wie sie einer weniger verliebten Nation langweilig und wenig wahrscheinlich vorkommen muß. Der französische Held ist einzig nur mit seiner Liebe beschäftigt, während der englische, bei dem diese Leidenschaft oft ebenso heftig auftritt, auch noch für andere Dinge Sinn und Interesse hat[1]. Schon in dem Brief an den Bruder macht er sich über diesen Punkt lustig: die französischen Stücke seien nur eine Reihe von Liebeserklärungen, ein wohlfeiles Auskunftsmittel für eine nüchterne Phantasie, und Regnard läßt er im Totengespräch sagen: es ist etwas Treffliches um die Liebe für den Dichter; sie liefere ihm ohne eigenes Nachdenken reichen Stoff sein Stück zu füllen. Unter dieser Vorherrschaft der Liebe leide die Zeichnung der Charaktere; die französischen Helden haben eigentlich gar keinen andern Charakter als den ihrer Verliebtheit[2]. Ebenso rühmt er schon in der Abhandlung über Shakespeare mit einem tadelnden Seitenblick auf die Franzosen, daß dieser gezeigt, wie man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von Liebe zu reden, und daß die unglücklichen Zufälle der Großen und die Schicksale der Staaten ergreifend genug seien, um die Leidenschaft zu erregen. So hat er auch diese schwächste Seite der französischen Tragödie lange vor Lessing hervorgehoben. Allerdings sind ihm auch hier die französischen und englischen Kritiker vorangegangen; indes dies gilt ebenso für

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 195.
[2] Brief an den Bruder.

Lessing. Nach dem frühern Briefe an den Bruder macht es doch den Eindruck, daß er selbständig durch seine Vergleichung der griechischen mit der französischen Tragödie auf seine Ansicht gekommen ist. Jedenfalls bleibt ihm das Verdienst, daß er zuerst durch seine Kritik eine richtige Würdigung der von den Gottschedianern so maßlos überschätzten französischen Tragödie eröffnet hat. Seine Charakteristik derselben ist teilweise nicht durchaus richtig, wie seine Behauptung über die angebliche Einheit der Handlung, teilweise übertrieben, wie seine Ansicht von der Alleinherrschaft der Liebe in der französischen Tragödie: nach Corneille zeigt sich — und seine eigenen Stücke entsprechen ja genau seiner Theorie — der tragische Held eben darin, daß er die höheren männlichen Empfindungen der Ehrliebe und andre über die Empfindung der Liebe obsiegen läßt; die Liebe dient in der klassischen französischen Tragödie meist nur als Folie für das Heldentum.

Ein feines Verständnis der französischen Tragödie zeigen auch seine vielfachen gelegentlichen Äußerungen über Racine und Corneille; so wenn er schon in der Abhandlung über die Nachahmung Racine gegen den Vorwurf schöngeistiger Unnatürlichkeit in den Reden seiner Helden mit der Bemerkung verteidigt, der Held habe mit der Würde und Feinheit zu sprechen, die wir von solchen Standespersonen mit Recht erwarten dürfen (p. 172). Richtig hebt er auch die vornehme Haltung und Feinheit (délicatesse) als charakteristisch an Racine hervor, wodurch dieser selbst gewöhnlichen Gedanken und schlichten Worten einen ungemeinen Reiz zu geben verstehe (p. 181). Ebenso sucht er (p. 185), freilich mehr geistreich als wahr, den Gedankenreichtum — er meint das Vorherrschen der Reflexion — in den Reden bei Corneille zu verteidigen und knüpft daran eine treffliche Charakteristik der zwei großen französischen Tragiker (p. 189 f.). Fälschlich, sagt er, glaube man, der Verstand trete während der Leidenschaft zurück. In den Leidenschaften gesteigerten Selbstgefühls wie bei Mut, Ehrgeiz u. dgl. zeige sich der Verstand in ungehemmter Freiheit und Kühnheit; daher erscheine er hier auch reich an treffenden Sentenzen und sinnreichen Antithesen. Daher eben komme es, daß die Helden des Corneille weit gedankenreicher seien, als die des Racine, weil der erstere mehr Mut, der andre mehr Zärtlichkeit in seinen Stücken darstelle; wenn Racine ähnliche Leidenschaften darstelle, sei er fast ebenso gedankenreich und erhaben. Aber die natürliche Neigung habe den einen getrieben mehr zärtliche, den andern mehr mit Mut und Ehrgeiz gefüllte Geschichten seinen Stücken zu Grunde zu legen. Beide, Corneille und Racine, haben als echte Künstler auch ihre Darstellung darnach eingerichtet.

So zeigt Schlegel ein richtiges Verständnis für die Eigentümlich-

keiten der französischen Bühne, ihre Vorzüge wie ihre Schwächen, ihre Berechtigung als Ausdruck des französischen nationalen Geistes und ebenso ein richtiges Verständnis der charakteristischen gleichberechtigten Verschiedenheit der Tragik von Corneille und Racine. Er formuliert sein Urteil noch nicht so scharf wie Lessing mehr als zwanzig Jahre später in der Dramaturgie; aber er ist auch der schroffen Einseitigkeit desselben fern geblieben.

Noch mehr zeigt sich sein Fortschritt über die Schweizer, wie über Gottsched hinaus in seinem Verständnis der englischen Poesie. Die Schweizer haben allerdings für die Einbürgerung des religiös-schwärmerischen Milton eifrig gewirkt; aber Milton ist doch weit nicht so sehr der Ausdruck des englischen Nationalgeistes wie Shakespeare oder auch nur die damalige englische Komödie von Congreve, Cibber und andern. Schlegel faßt in erster Linie das englische Drama, Shakespeare und das zeitgenössische Lustspiel ins Auge und weist hier die nationale Eigentümlichkeit der englischen Poesie in ganz anderer Weise nach, als dies die Schweizer an Milton gethan haben.

Analog dem französischen ist das englische Drama der treue und notwendige Ausdruck des nationalen Geistes. Schlegel rühmt an den Engländern[1] das gründliche, tiefsinnige Wesen, das mehr auf reichen und tiefen Gedankengehalt hält, als auf geschlossene Einheitlichkeit der Darstellung, den realistischen Zug, der bestrebt ist, den ganzen Reichtum der Wirklichkeit in naturwahrer, selbst derber Darstellung wiederzugeben, die treffliche Kunst der Charakterzeichnung und Sittenschilderung, die Originalität ihrer Menschen im Leben wie in der Poesie. Im Drama giebt Schlegel den Franzosen den Vorzug im kunstvollen Bau des Stückes, den Engländern in der treffenden Zeichnung der Charaktere und der ergreifenden Darstellung der Leidenschaften, in der historischen Treue ihrer Helden- und Sittenschilderung. Anfangs, wo er noch wie im Aufsatz über Shakespeare an die drei Einheiten glaubt, sieht er ähnlich wie Gottsched im englischen Drama nichts als Unordnung und Regelwidrigkeit; ein loses Gefüge schlecht zusammenhängender Handlungen, locker an einander gereihter selbständiger Scenen. Später, bei reiferer Einsicht und eingehenderer Kenntnis des englischen Dramas, gesteht er auch den Engländern zu, daß manche ihrer Stücke gut gebaut seien, ja daß in den besten eine Mehrzahl von Handlungen auf das kunstvollste zur wirksamen Einheit einer einzigen Haupthandlung verbunden seien. Indes damit meint er offenbar nicht Shakespeare, sondern das zeitgenössische Lustspiel von Steele, Congreve und andern;

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 194 f.

Für die kunstvolle Komposition Shakespeares hat er kein Verständnis gewonnen, so wenig als später Mendelssohn, Herder, Goethe. — In der Komposition giebt er indes auch später noch, wie es scheint, im ganzen doch den Franzosen den Vorzug vor den Engländern. Das, was bei einem dramatischen Stück das erste ist, der Bau, sagt er im Aufsatz über Shakespeare, ist bei den Engländern insgemein das letzte. Ihre Stärke ruht in der Zeichnung der Charaktere, nicht in der Entwicklung der Handlung; man sucht eine Anzahl Personen aus, die in einer gewissen Verbindung mit einander stehen, läßt sie von ihren wichtigsten Angelegenheiten so lange sprechen, als genug ist um den Zuschauer einige Stunden zu unterhalten; ist man dann an einem denkwürdigen Punkt oder an das Ende ihres Lebens gekommen, so hört man auf. Dies ist der Eindruck, den Shakespeares Julius Cäsar auf den jugendlichen Schlegel gemacht hat. Auch später noch[1] meint er, die Engländer seien mehr auf treffende Zeichnung der Charaktere, als auf wohlberechnete Steigerung der Spannung durch kunstvolle Schürzung und Lösung des Knotens bedacht. Die Engländer lieben eine komplizierte, viel verzweigte Handlung, aber die Kunst sie klar und übersichtlich zu entwickeln fehlt ihnen; sie bringen mancherlei Nebenpartien an, die nur in entferntem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen, wenn sie nur zu denken geben, während die Franzosen alles Nebensächliche ausscheiden. Doch schon in dem Aufsatz über Shakespeare giebt Schlegel zu, daß die Komposition nicht in allen englischen Stücken so vernachlässigt sei. In den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters erkennt er dann die Eigenartigkeit im Bau der englischen Stücke an und gesteht, daß ihr Typus volle Gleichberechtigung mit dem französischen habe, wiewohl er selbst offenbar mehr zur französischen Art hinneigt. „Wie ein Knoten aus mehr oder weniger Enden, die im Anfange gar nicht aneinander hängen, zusammengeknüpft sein kann; wie eine einzige Begebenheit eine Folge von vielerlei ganz verschiedenen Absichten und Mitteln sein kann, die anfangs gar nichts miteinander gemein hatten, und die dennoch alle zu gleicher Zeit und durch dieselbe Begebenheit teils erfüllt, teils umgestoßen und vernichtet werden: so kann ein Theaterstück im Anfange aus ganz verschiedenen Handlungen zu bestehen scheinen, welche doch zuletzt in einen Punkt oder in einen Knoten zusammenlaufen, und also eine einzige Handlung ausmachen[2].“ Von dieser Art seien die guten Schauspiele der Engländer gerade wie die französischen der muster-

[1] In der Aufnahme des dän. Th. p. 194 f.

[2] Aufnahme des dän. Th. p 211.

gültige Typus für die klare und übersichtliche Entwicklung der einfachen Handlung.

Steht nach Schlegel das englische Drama wenigstens im großen Ganzen an einheitlicher Geschlossenheit, an kunstvoller Verwicklung und klarer Entwicklung, an stetem, sicherem, die Spannung des Zuschauers bis zu Ende steigerndem Gang hinter dem französischen zurück, so findet er dafür einen Ersatz in dem großen Reichtum und der großen Naturwahrheit, mit der hier die Welt auf den Brettern sich spiegelt. „Die Engländer erwuchern", sagt er[1], „durch ihren freien, lockern Bau viele kleine Anmerkungen über das menschliche Leben, kleine Scherze, kleine Abschilderungen der menschlichen Natur, die die Franzosen nicht auf die Bühne bringen können." Er erkennt damit offenbar in dem englischen Drama ein treueres und reicheres Abbild des menschlichen Lebens, als das französische bietet. Diese Naturwahrheit zeigt sich besonders auch darin, daß gegenüber der gemessenen vornehmen Haltung der französischen Helden die englischen besonders in der leidenschaftlichen Erregung sich ganz wie im Leben gehen lassen, gemeine Schimpfreden und lästerliche Flüche ausstoßen, wie es die freie und rohe Jugend an sich hat[2]. Dieser Naturalismus zeigt sich ferner auch darin, daß die Engländer auf die Einheit von Zeit und Ort nichts halten. Während er anfangs darin einen groben Fehler sah, erkennt er später, daß der häufige Scenenwechsel der englischen Bühne jedenfalls sachgemäßer sei, als die gezwungene und gekünstelte Art, wie die Franzosen die Einheit des Ortes wahren. Die Engländer, die sich aus dieser Einheit nichts machen, sagt er, beobachten sie richtiger als die Franzosen, die so ängstlich darauf halten[3]. Die eigentliche Stärke der Engländer findet er schon in dem Aufsatz über Shakespeare mit Recht in der sprechenden, naturwahren Zeichnung der Charaktere. Auch hier macht er auf den innigen Zusammenhang der Dichtung mit dem Leben aufmerksam[4]. Die scharf ausgeprägten originalen Charaktere des englischen Dramas sind nur ein Wiederspiel des wirklichen Lebens; es giebt unter dem englischen Volke mehr außerordentliche, hoch getriebene Charaktere; darum finden sie sich auch auf ihrer Bühne weit häufiger, als einer andern Nation wahrscheinlich vorkommt. Und nicht bloß die Hauptpersonen, wie im französischen Drama, sondern auch die Nebenpersonen sind scharf gezeichnet, besonders in der Komödie. Er rühmt es an den Stücken von Steele, Cibber, Congreve, daß sie

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 195 f.
[2] Aufnahme des dän. Th. p. 196
[3] Aufnahme des dän. Th. p. 223.
[4] Aufnahme des dän. Th. p. 196.

sogar die verschiedenen Grade in der Zeichnung desselben Charakters genau bestimmen[1]. Dieser Lebenswahrheit entspricht es auch, daß die englischen Helden nicht immer denselben einförmigen Ton der gleichen Leidenschaft anschlagen, wie dies bei der Liebe im französischen Drama der Fall ist, sondern auch noch für andre Dinge Sinn haben[2]. Schon in dem Aufsatz über Shakespeare rechnet er es diesem, im Unterschied zu Gryphius, der alles zu Leidenschaft mache, als Vorzug an, daß er seine Leidenschaften durch Zwischenscenen unterbreche. Die possenhaften Scenen, die Shakespeare so gerne nach den erschütterndsten Auftritten einlegt, hat Schlegel indes damit sicherlich nicht gemeint; denn im Aufsatz über das dänische Theater sagt er ausdrücklich, daß die tragische Handlung das Komische durchaus ausschließe[3]. Jener realistische Zug zeigt sich endlich auch in der relativ-treuen Wiedergabe historischer Charaktere, wie er dies selbst am Charakter des Julius Cäsar lobt, während er den Verstoß gegen historische Treue von seiten der Franzosen schon in jener frühen Arbeit aufs schärfste geißelt.

Wir wollen zum Schluß noch seine Charakteristik Shakespeares und seine tragische Kunst nach jener frühen Abhandlung über seinen Julius Cäsar geben. Der Aufsatz ist für uns von besonderer Wichtigkeit als die erste eingehende und anerkennende Besprechung des großen englischen Dichters in Deutschland; für Schlegel speziell ist er merkwürdig durch die relative Reife und Sicherheit des Urteils auf einem damals noch ganz unbetretenen Gebiete. Er kennt natürlich die Urteile über Shakespeare im Spectator und Guardian, ebenso die absprechende Kritik der Franzosen. Dennoch trägt die Abhandlung noch mehr als der Brief über die französische und griechische Tragödie den Stempel frühreifen selbständigen Nachdenkens. Wie er später in dem Gutachten über das dänische Theater der englischen, so gut wie der französischen Bühne ihre nationale Berechtigung zuerkennt, so rechtfertigt er schon hier seine anerkennende Besprechung Shakespeares durch den Hinweis darauf, daß letzterer schon seit Jahren in England allgemein auch von den scharfsinnigsten Geistern, wie dem Spectator, für einen großen Geist gehalten werde. Er bespricht nun das Stück nach den bekannten Kategorien Bau, Charakterzeichnung, Affekte, Sentenzen und Ausdruck. In Beziehung auf den Bau stellt er das Stück sehr niedrig; er gesteht ihm eigentlich kaum eine künstlerische Komposition zu; die Einrichtung, sagt er, ist kaum besser, als in unserer Banise; die Handlung bean-

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 218, letztere Bemerkung nach Bodmer in der Schrift über die Einbildungskraft.

[2] Aufnahme des dän. Th. p. 195.

[3] Aufnahme des dän. Th. p. 207.

spricht Monate und Jahre; der Anfang fällt nach Rom, das Ende nach Philippi. Zu diesen groben Verstößen gegen die Einheit von Zeit und Ort kommt noch der gegen die Einheit der Handlung: im Julius Cäsar ist jeder Auftritt ein besonderes Gespräch, — Schlegel meint eine eigene, selbständige Handlung; denn auch ihm ist das Drama wesentlich Dialog. Die Scenen selbst als solche findet er größtenteils bewundernswert. Besonders rühmt er, daß Shakespeare gezeigt habe, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von Liebe zu reden. — Findet er so den Bau des Stückes überaus schwach, so zollt er der Zeichnung der Charaktere um so mehr Beifall. Hier liegt nach seiner Ansicht überhaupt der eigentliche Vorzug Shakespeares; seine Personen „vereinigen die Kühnheit selbstgeschaffener Charaktere mit der Treue historischer Personen". Während die Franzosen sich lächerlicher Weise etwas darauf zu gute thun, daß ihre Bühnenhelden nur den Namen mit den historischen gemeinsam haben, giebt Shakespeare im großen Ganzen und zwar auf mustergiltige Weise seine Personen historisch treu wieder; trotzdem haben sie die Kühnheit, d. h. die Originalität selbstgeschaffener Charaktere. Ein feineres und größeres Lob ließ sich Shakespeare nicht geben. Schlegel begnügt sich nicht mit einer allgemeinen Behauptung, sondern sucht es auf eine an Mendelssohns Ödipusbesprechung erinnernde feine Weise im einzelnen nachzuweisen. Er führt als Beispiele an: die Scene, wo Cassius dem Casca erzählt, wie er in seiner leidenschaftlichen Aufregung in einer Gewitternacht hinaus geht und dem zuckenden Blitz die entblößte Brust entgegenhält; ferner den feinen Zug, daß der ehrliche Brutus einen Schwur von seiten der Verschworenen für unnötig hält; eben so fein gewählt ist das Beispiel von Cäsar, der für seine Weigerung in den Senat zu kommen nur seinen souveränen Willen anführt; treffend ist auch die Bemerkung, daß der Charakter Cäsars allzu prahlerisch gezeichnet sei. Auch die Bemerkungen über die Zeichnung der Affekte sind treffend. „Sie sind edel, verwegen und über das gewöhnliche Maß hinaus erhaben; aber die Darstellung ist etwas schwulstig und unwahr, besonders sofern sie oft breit ausgeführte und weit hergeholte Gleichnisse enthält", eine Bemerkung, die er dem Spectator entnimmt. An dem reflektierenden Teil, den Sentenzen, rühmt er richtig die tiefe Welt- und Menschenkenntnis. Noch treffender sind seine Bemerkungen über die Fehler Shakespeares. Er findet seine Darstellung vielfach zu gemein, er tadelt es, daß er die edlen Regungen, die er erweckt, immer wieder durch niedrige Bilder einreiße und uns so nicht gestatte, ihn ungestört zu bewundern. Wenn er als Beispiel hiefür die erste Scene des ersten Aktes anführt und dabei meint, eine solche Schilderung möge wohl

natürlich sein, aber Aufgabe des Dichters sei es edle Regungen und Leidenschaften zu erwecken, so ist diese Bemerkung hier am falschen Orte angebracht. Aber die Bedeutung der Stelle beruht darin, daß Schlegel das Verhältnis grell naturalistischer Darstellung zu der idealen Aufgabe der Kunst — den Menschen über die gemeine Wirklichkeit der Dinge hinaus zu erheben — zuerst ins Auge gefaßt hat. Auch nach der entgegengesetzten Seite hin findet er seine Darstellung vielfach unwahr, nicht einfach und natürlich genug, sondern schwulstig und übertrieben. So besonders in seinen „hochgetriebenen Gleichnissen"; auch hier führt er treffende Beispiele an.

So hebt Schlegel die wirklichen Vorzüge Shakespeares, die treffliche und originale Charakterzeichnung, die kühne und doch naturwahre Schilderung der Leidenschaften, die tiefe Welt- und Menschenkenntnis ganz richtig hervor; nur für den kunstvollen Bau seiner Stücke hat er kein Verständnis. Und auch was er an Shakespeare aussetzt, einerseits die derb realistische Wiedergabe der Wirklichkeit, wie die mutwillige Störung der tragischen Stimmung, die, wie er meint, in den Zirkus, nicht auf die Bühne gehört, andererseits die vielfache Übertreibung, der Schwulst in der Darstellung von Charakteren und Leidenschaften, die Vorliebe für gesuchte Bilder und Gleichnisse, ist im ganzen richtig getroffen. Übrigens legt er selbst auf die Fehler weit weniger Gewicht, als auf seine Vorzüge; über die Verstöße gegen die Einheit von Zeit und Ort, selbst gegen die der Handlung geht er leicht hinweg; von den andern Fehlern meint er, sie fallen mehr seiner Zeit, als ihm selbst zur Last. Am Schluß der Abhandlung spricht er die Überzeugung aus, er habe Shakespeare sein volles Recht wiederfahren lassen, und die Liebhaber alter Poeten, wo mehr ein „selbstwachsender Geist als Regel herrsche", werden die Vergleiche mit Erfolg weiter führen können. So hat Schlegel zuerst in Deutschland ein richtiges Verständnis Schakespeares, seiner Vorzüge wie seiner Schwächen angebahnt, und nach diesem glänzenden Anfang ist es nur zu bedauern, daß er später nie wieder, eine gelegentliche Erwähnung des Hamlet ausgenommen, auf ihn zurückkommt, während er noch in der Abhandlung über das dänische Theater Corneille, Racine, Voltaire und Moliere als klassische Vertreter des französischen Dramas und Steele, Congreve &c. als Vertreter des englischen Lustspiels anführt. Offenbar ist sein Ideal in der Tragödie bis zuletzt Corneille, nicht Shakespeare. Ob die Uebersetzung von Scenen aus letzterem, die sich in seinem Nachlaß gefunden haben sollen, einer spätern Zeit angehören und so auf eine weitere Beschäftigung mit dem großen Engländer hinweisen, hat sein Biograph leider nicht angegeben.

Über die gleichzeitige deutsche Litteratur finden sich leider nur einige gelegentliche aber bedeutsame Äußerungen. Er wirft den Dichtern seiner Zeit sklavische Nachahmung der Franzosen und dabei Roheit des Tons und Unbeholfenheit des Ausdrucks, wie Mangel an umfassenden Studien vor; sie lesen, klagt er, nur französische Dichter und etwa noch Günther[1]. Später bezeichnet er es als groben Fehler, daß die Deutschen, um ein deutsches Theater zu schaffen, ohne Unterschied allerlei Komödien aus dem Französischen übersetzen, ohne zu fragen, ob die Charaktere auch zu den deutschen Sitten stimmen; so haben sie, statt ihren eigenen Witz in Anspruch zu nehmen, und statt die Sitten und Charaktere des eigenen Volkes abzuschildern, aus ihrem Theater nur ein französisches in deutscher Sprache gemacht, und er findet hier mit Recht den Hauptgrund für die Gleichgültigkeit, mit der die Nation die theatralischen Bestrebungen Gottscheds und seiner Clique aufnahm. Nur durch die Pflege einer nationalen Komödie, meint er, hätte sich eine Schule junger, bis zu einem gewissen Grade originaler Dichter bilden können; denn das Theater sei das vornehmste Feld, wo die witzigen Köpfe einer Nation sich üben können. Besetze man dies ganz mit ausländischen Arbeiten, so werde damit den einheimischen der Platz entzogen[2]. Diese Verurteilung der dramatischen Thätigkeit Gottscheds stimmt merkwürdig zu dem späteren Urteil Lessings und ist als gleichzeitiges Zeugnis vom höchsten historischen Werte. Neben der Nachahmung der Franzosen tadelt er die Ungelenkigkeit der sprachlichen Darstellung und die Roheit des Tones; letzteres belegt er mit schlagenden Beispielen. So findet er auch, daß das deutsche Theater nicht den verfeinernden Einfluß auf Sitte und geselligen Ton habe, wie dies bei den Griechen und Franzosen der Fall gewesen.

Theoretische Grundlegung der Kunst.

Ein System der Kunst hat Schlegel nicht aufgestellt, wohl aber einige fundamentale Punkte, wie die Nachahmung als oberstes Prinzip der Kunst, eine Theorie des Dramas, besonders der Tragödie, und einige Fragen über die Komödie mehr oder weniger ausführlich behandelt, so daß wir daraus wenigstens die Grundzüge einer Theorie der Kunst speziell der Poesie aufzustellen vermögen.

Auch nach ihm besteht das Wesen der Kunst in der Nachahmung. Als Endzweck der Kunst, oder wie er stets sagt, der Nachahmung be-

[1] Brief über d. Trauersp. der Alten p. 1.
[2] Aufn. d. dän. Th. p. 224 f.

zeichnet er das Vergnügen. Die ganze Theorie seit Scaliger und selbst noch Lessing in der Dramaturgie und, wenn auch in freierer Formulierung, Schiller in den Briefen über ästhetische Erziehung steht unter dem Banne des Horazischen: aut prodesse volunt aut delectare poëtae. Der Unterschied ist freilich der, welchem von beiden die einzelnen den Vorzug geben und wie sie das prodesse näher bestimmen. Schlegel nimmt von Anfang an auch hier eine freiere Stellung ein, eine freiere, als selbst Lessing in der Dramaturgie, indem er das Vergnügen als den einzigen, wesentlichen Zweck der Kunst ansieht, den Nutzen, das prodesse, höchstens als Nebenabsicht zuläßt und ihn mit Aristoteles nur in das Unterrichten, nicht in die Besserung der Sitten setzt; denn wenn er auch einmal als Zweck der Tragödie neben der Erregung auch die Besserung der Leidenschaften bezeichnet, so ist das eben das Nachsprechen einer konventionellen Phrase, von der er denn auch nicht den geringsten weitern Gebrauch macht. Allerdings kennt er neben dem subjektiven Endzweck, dem Vergnügen, auch noch die Nachahmung als Selbstzweck; wir ahmen nach, damit die Ähnlichkeit zwischen Abbild und Original wahrgenommen werde. Indes er faßt dies faktisch doch selbst nicht als Selbstzweck auf; „denn", sagt er, „wenn dies der Fall wäre, so würde ja der am besten nachahmen, der eine Sache nach dem Muster einer andern, wie ein Haus nach einem andern ganz neu schafft." Wir stehen ja bereits in der Periode des herrschenden Eudämonismus und da werden die Dinge nicht mehr an sich, sondern nur in ihrer Beziehung auf das betrachtende oder genießende oder handelnde Subjekt angesehen. Das Vergnügen ist nach ihm eine Sache, die man um ihrer selbst willen sucht; da unsere Glückseligkeit in der Vereinigung aller möglichen Vergnügen besteht, so hat jedes Vergnügen eine unmittelbare Einwirkung in dieselbe. „Alles Vergnügen", sagt er in der Abhandlung von der Nachahmung p. 134 f., „das aus dem Wesen einer Sache fließt, hat die Vermutung für sich, daß es der Endzweck dieser Sache sei. Er gesteht, daß es sich aus dem Wesen der Nachahmung allerdings nicht beweisen lasse, daß das Vergnügen ihr Endzweck sei; aber, meint er, man müsse die Erfahrung zu Hülfe nehmen und diese lehre, daß mit der gelungenen künstlerischen Nachahmung Vergnügen stets notwendig verbunden sei, und er schließt, daß wir aus dieser dauernden notwendigen Verknüpfung das Vergnügen sicher als den eigentlichen Endzweck der Kunst betrachten dürfen. Er versucht es nun auch die Natur und die Genesis dieses Vergnügens näher zu bestimmen[1]. Dieses besteht nach ihm

[1] Abhandlung von der Nachahmung p. 136 f.

in der Wahrnehmung der Ordnung, oder, wie er diese definiert, der Übereinstimmung im Mannigfaltigen. Hier kommen wir aber alsbald auf einen wunden Fleck seiner Theorie. Ist es die Ordnung oder Übereinstimmung im Mannigfaltigen, was notwendig Vergnügen bewirkt, was hat dann die Nachahmung damit zu thun? Man sollte doch meinen, die Übereinstimmung in den Teilen des Kunstwerkes untereinander sei es, was das ästhetische Wohlgefallen verursache und die Wahrnehmung der Ähnlichkeit sei etwas rein Zufälliges und Nebensächliches. In der That beruht nach seiner sonstigen Ansicht die Schönheit oder, wie er sagt, die Ordnung in dem richtigen Verhältnis der Teile des Kunstwerkes unter sich; aber damit fällt die Nachahmung als Hauptursache des Vergnügens weg. Er macht deshalb einen verzweifelten Sprung, um diesen Begriff für die Theorie seines ästhetischen Wohlgefallens zu retten; er bezieht nämlich den Begriff der Ordnung oder der Übereinstimmung im Mannigfaltigen auf das Verhältnis der Teile des Abbildes zu den entsprechenden Teilen des Originals und meint sogar, das Abbild könne in dieser Hinsicht selbst da eine solche Übereinstimmung besitzen, wo diese dem Original vollständig abgehe. Bezeichne man die Teile des Originals als A B C D, die entsprechenden des Abbildes als a b c d, so verhalte sich $A:a = B:b = C:c = D:d$, somit sei hier Ordnung und somit Übereinstimmung im Mannigfaltigen vorhanden, selbst wenn die Teile A B C D gar keine derartige Ordnung unter sich haben[1]. Demnach würde also das ästhetische Wohlgefallen wesentlich in der Wahrnehmung der Ähnlichkeit beruhen; wie sich aber diese Ähnlichkeit als Ordnung oder Übereinstimmung im Mannigfaltigen bezeichnen lasse, versucht er nicht nachzuweisen, und da er in seiner ganzen sonstigen Ausführung die Übereinstimmung der Teile des Kunstwerkes unter sich selbst versteht, so ist leicht zu erkennen, daß wir es hier nur mit einem Notbehelf zu thun haben. Wir werden später noch auf einen anderen derartigen logischen Fehler, der hieraus entsprungen ist, aufmerksam machen. Die Verkehrtheit seines Prinzips und die daraus entspringende Inkonsequenz seines Standpunktes zeigt sich dann gleich in seiner Polemik gegen eine andere Theorie des ästhetischen Wohlgefallens, die Theorie der Illusion. Falsch, sagt er[2], sei es, das Vergnügen aus der Nachahmung aus einem sogenannten angenehmen Betrug, der Verwechslung von Bild und Original abzuleiten. Ein angenehmer Betrug ist nach ihm ein Widerspruch in sich selbst; das Vergnügen beruhe

[1] Abhandlung von der Nachahmung p. 126 f.

[2] Abhandlung von der Nachahmung p. 132 f.

nicht sowohl in dem Betrug als in der Entdeckung des Betrugs oder in dem Bewußtsein dem Betrug glücklich entgangen zu sein. Wir haben hier offenbar eine Erinnerung an Bodmers Ausführung im Briefwechsel mit Conti. Wenn er sagt, dies sei jedenfalls ein nebensächliches und zufälliges Vergnügen, so erinnert dies an einen Einwurf, den Lessing gegen die Illusionstheorie Mendelssohns macht. Aber das Vergnügen aus der Wahrnehmung ist jedenfalls noch äußerlicher und nebensächlicher, als das aus der Illusion. Glücklicher ist er in seiner Behandlung einer andern angeblichen Wirkung der Kunst. Nach der herrschenden Lehre soll die Kunst speziell die Poesie zugleich auch lehren und bessern; Schlegel schließt sich in seiner Untersuchung hierüber im ganzen an Corneille an, gelangt aber zu größerer Klarheit und Bestimmtheit als dieser. Das Vergnügen ist der aus dem Wesen der Nachahmung entspringende Hauptzweck der Poesie und speziell der Tragödie, allerdings nicht der einzige Zweck; sie kann zugleich auch unterrichten; aber der Unterricht ist nur ein Nebenwerk derselben[1]. Er findet es lächerlich, wenn man sich bemühe, einen sogenannten Grundgedanken aus einem großen Kunstwerke als die Quintessenz desselben herauszuziehen wie z. B. aus dem Ödipus die Lehre, daß man oft Unrecht thue, ohne es zu wissen und doch dafür bestraft werde. Solche Lehren seien meist trivial, seicht und unbestimmt und man könne sie ebenso leicht aus der Komödie eines Seiltänzers herleiten. Das Theater wolle nichts, als den Verstand auf verständige Weise ergötzen, und wenn es dabei auch lehre, so thue es dies nicht wie ein Pedant, der allemal voraus verkündige, daß er etwas Kluges sagen wolle, sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet und der sich hütet es zu erkennen zu geben, daß dies seine Absicht ist. Der dramatische Dichter unterrichtet durch eine genaue und feine Abschilderung der Charaktere und Leidenschaften; und sofern auch Welt- und Menschenkenntnis in die Sittenlehre gehört, schlägt auch das Theater hierin ein; es führt uns die Charaktere in viel größerer Anschaulichkeit vor, als die Natur es vermag. Diese zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler und den Menschenfeind in keinem so hellen Lichte, wie das Theater; denn dies zeigt die Charaktere ohne Vermischung mit andern Tugenden und Lastern, wie dies ja stets im Leben der Fall ist. Eben durch diese treue und anschauliche Zeichnung der Charaktere unterrichtet das Theater und leistet es der Sittenlehre gute Dienste. Diese ganze Ausführung schließt

[1] Von der Nachahmung 135 f. Er führt dies weiter aus in der Aufnahme des dän. Th. 202 f.

sich an Bodmer in den Kritischen Briefen und an die bekannte Lehre der Schweizer über die Zeichnung typischer Charaktere an. — Indes auch die eingestreuten Sentenzen sind nicht zu unterschätzen; Hugo Grotius hat fast alle Sätze des Naturrechts durch Sentenzen aus den alten Tragikern belegt. Aus den Lustspielen von Moliere könnte man ein gründliches Buch über die Artigkeit der Sitten zusammenstellen; bei Corneille, Racine, Voltaire und bei den englischen Tragikern finden sich treffliche Sentenzen, die man vergeblich in einem System der Moral suchen würde. Wie das Lehren so weist er auch die moralische Sittenbesserung als eigentlichen Zweck der Tragödie ab; er verlangt nur, daß ein Stück den guten Sitten nicht widerspreche; denn was wider diese ist, hat bei einem vernünftigen Menschen die gleiche Wirkung auf den Geist wie das Unflätige auf die Sinne, nämlich Ekel und Widerwillen.

Fein und treffend und für Deutschland jedenfalls völlig neu ist ein weiterer Gesichtspunkt bei Fixierung des Endzwecks der Bühne, die Förderung der allgemeinen Kultur eines Volkes oder, wie er sagt, „die Auszierung und Verbesserung des Verstandes einer ganzen Nation.“ „Ein gutes Theater“, sagt er (Aufn. d. dän. Th. p. 205 f.), „thut einem ganzen Volke eben die Dienste, wie ein Spiegel dem Frauenzimmer, das sich putzen will; es zeigt ihm besonders im Äußerlichen des Umgangs, was übel steht und lächerlich ist. Es giebt ihm Exempel von Gesprächen, von feinen Scherzen, von guter Art zu denken; es bereichert den Witz der Zuschauer nach und nach mit guten und muntern Einfällen; es verbreitet den Geschmack an Kunst und Wissenschaft; es lehrt auch den geringsten Bürger Vernunftschlüsse machen und höflicher werden.“ Es lehrt Welt- und Menschenkenntnis, und zwar all das auf eine ganz unvermerkte Weise; der Geist der Zuschauer bildet sich, ohne daß sie sich dessen bewußt sind, nach der Art zu denken und zu reden. Er beruft sich hiefür auf das Zeugnis der Geschichte: die guten und artigen Sitten der Athener wuchsen in demselben Maße, als der gute Geschmack ihres Theaters zunahm; ebenso hält man heute ein Volk in demselben Maß für gesitteter, in dem sein Theater feiner und vollkommener ist. Richtiger faßt er die Sache am Schluß seiner Ausführung als Wechselwirkung der allgemeinen Sitte auf das Theater und des Theaters auf diese, wenn er sagt: die Feinheit des Theaters und die Feinheit der Sitten stehen in einem gewissen Wechselverhältnis, sie gleichen zwei Steinen, die beide einander fein schleifen. Diese Ausführung über den Einfluß des Theaters auf die Sitte und über die Wechselwirkung beider gehört zu den gelungensten Partien seiner Bühnentheorie.

Wenn er der Poesie noch eine weitere Wirkung zuschreibt, die darin besteht, daß wir auf die Kunst des Dichters aufmerksam gemacht werden, daß somit zum Vergnügen über die Nachahmung noch das über die Vollkommenheit des Dichters hinzu komme, so ist dies der uns wohlbekannte Lieblingsgedanke Bodmers. Auffallend könnte es bei seinem regen Interesse für das Drama und die Bühne und bei seiner eingehenden Kenntnis der einschlägigen Litteratur erscheinen, daß er den spezifischen Endzweck der Tragödie nach Aristoteles, die Reinigung der Leidenschaften, ganz übergeht. Er sagt wohl im Vorübergehn einmal, Endzweck der Tragödie sei Erweckung und Besserung der menschlichen Leidenschaften; indes er führt dies nicht weiter aus; an einer andern Stelle sagt er, Zweck der Tragödie sei die Leidenschaften, besonders das Mitleid zu erwecken, auch hier ohne die Sache weiter zu verfolgen; und wieder an einer anderen Stelle bezeichnet er als ihre Aufgabe, Bewunderung zu erregen und zwar als bestes Mittel dazu die Leidenschaft, d. h. die Teilnahme des Zuschauers für den Helden zu erregen. Er kennt also, wie selbstverständlich ist, die Schlagworte: Erregung der Leidenschaften, Reinigung derselben, Erregung von Mitleid und Bewunderung, nur die Regung von Schrecken oder Furcht findet sich vielleicht aus Zufall bei ihm nicht. Offenbar wußte er aber mit allen diesen Begriffen nichts anzufangen und ließ so diese unverstandenen Schlagworte einfach bei Seite. Wir werden später bei Besprechung des Lessing-Mendelssohnschen Briefwechsels über die Tragödie sehen, wie schwer es damals noch fiel, in diesem „unbekannten Lande" sich zurecht zu finden, und so werden wir es begreiflich finden, wenn Schlegel Fragen, mit denen er nichts anzufangen wußte, ganz überging.

Originaler wenigstens der Form nach ist seine Theorie der Nachahmung als obersten Prinzips der Kunst. Das Wesen der Kunst besteht auch nach ihm mit der herrschenden Lehre in der Nachahmung. Während Scaliger und die Folgenden da und dort den Versuch machen, die engen Schranken dieses Begriffes zu durchbrechen, zeigt sich die gerade, logisch konsequente Natur Schlegels umgekehrt in der einseitigen Durchführung dieser Auffassung auch da, wo wir von seiner Einsicht und Erfahrung eine andere Entscheidung erwarten dürften. — Schlegel hat einen ungeheuern, fast mysteriösen Respekt vor diesem Worte, das, wie er sagt, in aller Munde ist und doch fast von niemand verstanden wird, das die Grundlage sämtlicher Künste, der Malerei, Bildhauerkunst, Poesie, ja sogar der Musik und Architektur bildet. Um diesen Begriff erschöpfend zu behandeln, meint er, würde kaum ein Buch ausreichen. In dem Aufsatz über die Unähnlichkeit der Nachahmung

getraut er sich noch nicht ihn ganz erschöpfen zu können, sondern will nur einen einzelnen Punkt herausgreifen und beweisen, nämlich daß der Künstler manchmal, um richtig nachzuahmen, in der Darstellung von dem Original abweichen müsse. Diesen Grundgedanken hatte Schlegel schon in dem Aufsatz über die Komödie in Versen (1740) ausgesprochen. In dem großen Aufsatz über die Nachahmung (1742) hat er die Scheu vor dem geheimnisvollen Worte abgelegt und wagt sich nun an eine erschöpfende Darstellung dieses Begriffs, soweit er in die Poesie fällt. In dieser größeren Arbeit faßt er denn auch die Resultate der beiden ersteren Abhandlungen zusammen, so daß wir uns im ganzen an die letztere halten, oft aber die glücklichere Formulierung der ersten Aufsätze vorziehen werden. Eine genaue Untersuchung des Begriffs der Nachahmung ist nach der Abhandlung „Über die Unähnlichkeit ꝛc.“ notwendig, weil sie die Grundlage aller Künste ist, somit für den produzierenden Künstler; nach der Abhandlung „Über die Nachahmung“, weil man sonst in der Dichtkunst nicht nach Gründen, sondern nur nach Gutdünken und mit einem geübten Geschmack entscheiden kann — somit für den Kritiker und das genießende Publikum. Schlegel will also wie die Schweizer an Stelle des willkürlichen subjektiven Geschmacks und der willkürlichen Kunstreegel eine demonstrierbare Einsicht setzen. Er hat das stolze Bewußtsein in einer Frage, die allerdings auch außerhalb Deutschlands noch nie zum Gegenstand einer besondern Untersuchung gemacht worden war, als eine Art Pfadfinder in einem völlig fremden Lande aufzutreten, und bittet sich deshalb das Recht aus, unbekümmert um die Fußstapfen derer, die er hie und da auf seinem Weg antreffen werde, seinen eigenen gehen zu dürfen. Er will seinen Gegenstand ausführlich und erschöpfend behandeln, doch nur das Gebiet der Poesie; aus der Malerei und Musik will er nur so weit Beispiele anführen, als daraus ein helleres Licht auf jenes fällt. Die Leistung selbst entspricht diesem Selbstbewußtsein nicht recht; der Vortrag ist überaus breit und abstrus, der Ertrag geht nicht viel über das, was bereits in den beiden kleineren Abhandlungen vorliegt, hinaus; nur der zweite Teil vom Vergnügen als Endzweck der Nachahmung ist neu hinzugekommen; sonst ist die Fassung in den beiden ersten Abhandlungen vielfach treffender.

Der Grundgedanke der drei Abhandlungen, den Schlegel selbst nicht treffend zu formulieren weiß, ist der: die Kunst ist eine Nachahmung der Natur, aber diese Nachahmung darf keine vollständige, das Bild dem Original nicht völlig gleich sein, das Abbild muß wohl naturtreu, darf aber nicht Natur selbst sein. Nikolai in der Abhandlung über die Tragödie und Mendelssohn in den Ge=

danken über die Illusion stellen den Schlegelschen Satz bereits als ein bekanntes Kunstgesetz auf und fassen ihn glücklicher in die Formel: die schönen Künste sind Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst. Das Resultat der Untersuchung ist, daß der Künstler nicht die ganze Natur, sondern nur die charakteristischen Züge des Vorbilds wiedergeben müsse — aber er weiß seine Ansicht nicht klar zu fassen und sicher zu formulieren; hierin liegt überhaupt die Schwäche seiner Darstellung, der Punkt, wo er am entschiedensten hinter dem jungen Lessing zurücksteht. Es lohnt sich nicht der Mühe auf die abstruse Darstellung des nähern einzugehn; wir wollen nur die Grundgedanken herausgreifen. Er geht aus vom Begriff der Ähnlichkeit: „Eine Sache ist der andern ähnlich", sagt er, „wenn ihre Teile die gleichen Verhältnisse unter sich haben, wie die der andern." Wir müssen diese Definition festhalten, weil er sich nachher durch seine Fassung der Kunst als Nachahmung genötigt sieht, ihr eine andere falsche zu substituieren. Obige Definition ist aber zu weit; denn zur Ähnlichkeit gehört notwendig auch die Verschiedenheit und das eben ist der Grundgedanke der drei Abhandlungen, daß die Ähnlichkeit nur eine beschränkte, teilweise sein dürfe. In der Abhandlung über die Unähnlichkeit ꝛc. stellt er sich ja eben die Aufgabe zu beweisen, daß man, um gut nachzuahmen, oft vom Original abgehen müsse und dieser Grundgedanke bleibt auch in dem großen Aufsatz über die Nachahmung. Schlegel macht sich, ohne die Tragweite seiner Untersuchung recht zu kennen, an die so schwierige Frage über das Verhältnis der Naturwahrheit zur künstlerischen Wahrheit, worin ihm Breitinger kurz zuvor vorangegangen war. — Die Richtigkeit der Nachahmung, lehrt er, besteht nicht in der treuen Wiedergabe des Originals nach allen seinen Teilen und allen seinen Verhältnissen. Eine solche wäre nicht Ähnlichkeit, sondern Gleichheit im weiteren Sinne — im eigentlichen philosophischen Sinne können ja zwei Dinge nach Leibnitz nicht vollständig gleich sein und es wäre kein Vergnügen zu erkennen, daß ein Ding sich selbst ähnlich ist. Wenn jemand ein Haus oder einen Garten genau nach einem andern bildet, so empfinden wir kein Vergnügen aus der Nachahmung, sondern nur das Vergnügen, das der Anblick dieses Hauses oder Gartens uns selbst bietet. Schlegel ahnt hier das Richtige, daß die Nachbildung eines Kunstwerks innerhalb derselben Kunst, z. B. einer Statue durch einen Gipsabguß kein Kunstwerk ist, wohl aber die Wiedergabe durch die zeichnende Kunst.

Er stellt für seine Theorie drei Gesichtspunkte auf: zuerst den der Betrachtung des Subjekts der Nachahmung, wie er es nennt, d. h. des Stoffes, in der die Nachahmung geschieht. Gleichartigkeit des

Stoffes der Nachahmung mit dem des Originals gehört nicht zur Nachahmung. Entweder ist sie gar nicht möglich, oder wo dies der Fall ist, ist es Sache der Natur und nicht der Kunst. Und es wäre ein geringes Verdienst einen Gegenstand im gleichen Stoffe, z. B. ein goldenes Gefäß in Gold nachzuahmen. Da der Stoff demnach insgemein als verschiedenartig anzunehmen ist, muß die Nachahmung sich notwendig nach der Eigenart ihres Stoffes richten. Jede Kunst hat ihren eigenen Stoff der Nachahmung; der Bildhauer wählt als solchen einen Stein oder Holz, der Maler eine ebene Tafel, Musik und Poesie harmonische Töne[1]. Nur soweit ein Stoff das Vorbild wiederzugeben vermag, ist er zur Nachbildung des Originals geeignet. Das Subjekt der Nachahmung, d. h. der Stoff darf nur in der Hinsicht, in der die Nachahmung stattfindet, mit dem Vorbilde gleichartig sein. So kann man einen Ton nicht malen und etwas, das bloß durch das Gesicht ins Auge fällt, durch keinen Ton wiedergeben, so sehr die Künstler, zumal die Musiker oftmals gegen dies Gesetz gesündigt haben[2]. Zu beachten ist hier sein Bestreben, ähnlich wie Lessing die Grenzlinien der einzelnen Künste auseinander zu halten. Der Bildhauer, sagt er weiter, vermag vermöge der Beschaffenheit seines Stoffes nur die körperliche Form, nicht aber die weichen und harten Teile, ebenso nicht die Farbe nachzuahmen; ebenso der Maler nur die Umrisse, Licht und Schatten und die Farbe, aber nicht die Körperhaftigkeit. Ein weiterer Gesichtspunkt, den Schlegel für seine Theorie geltend macht, ist der, daß wir bei der Vergleichung von zwei Gegenständen diese nie nach all ihren Teilen und Beziehungen, sondern nur nach einigen betrachten; so kann man einen Körper betrachten entweder nach seiner Form oder nach seinem innern Bau oder nach seiner Farbe oder nach dem Stoffe, aus dem er besteht. So kann man auch bei der Nachahmung nur einen oder einige dieser Teile ins Auge fassen und schon eine solche teilweise Nachahmung ist eine echte Nachahmung, wie wenn z. B. die Statue nur die körperliche Form, nicht aber auch die Härte oder Weichheit oder die Farbe des Originals nachahmt. Es muß der Einsicht des Künstlers überlassen werden, in welcher Hinsicht er das Original nachahmen, in welcher er davon abweichen will[3]. Die Ähnlichkeit hat natürlich verschiedene Grade oder Stufen und diese sind wesentlich bedingt durch die Zahl der Beziehungen, in denen die Nachahmung stattfindet. Schlegel betont hier einseitig die Quantität statt der Intensität

[1] Nach Gottscheds Krit. Dichtkunst, I. Aufl. p. 78 u. 82.

[2] Dies nach Spectator, St. 416.

[3] Diese weitere Ausführung scheint Schlegels Eigentum zu sein

der Ähnlichkeit. Er illustriert seine Ansicht durch ein Beispiel aus der Malerei; der Maler kann einen Gegenstand nachahmen, 1. in Beziehung auf die Zeichnung, 2. in Beziehung auf Licht und Schatten, 3. in Beziehung auf die Farbe. Wir haben hier also drei Stufen der Ähnlichkeit; aber auch schon die bloße Nachahmung nach der Zeichnung ist eine echte Nachahmung, obwohl sie dem Original nicht so ähnlich ist, wie wenn auch noch Modellierung und Farbe dazu kommt. Ein dritter Gesichtspunkt endlich, den Schlegel aufstellt, ist die Rücksichtnahme auf die Vorstellung des Publikums oder, wie er sagt, derer, für die wir nachahmen. Er stellt in allen drei Abhandlungen den Grundsatz auf, daß der Künstler nicht die Sache selbst, sondern die herrschende Vorstellung des Publikums davon nachzuahmen habe, daß demnach nicht die Sache selbst, sondern eben diese Vorstellung ihm Vorbild sei. „Die Nachahmung", sagt er, „ist ja nicht Selbstzweck, sonst würde der am besten nachahmen, der die Sache auf ganz gleiche Weise neu schafft, wie z. B. einen Garten, ein Haus. Wir ahmen ja vielmehr nach, damit ein anderer durch Vergleichung die Ähnlichkeit finde und sich daran ergetze; wir müssen uns somit nach der Vorstellung richten, die andere von der Sache haben. Dies ist besonders da der Fall, wo uns eine Anschauung der Sache selbst gar nicht möglich ist, z. B. bei Helden des Altertums oder auch schon bei den Großen unserer Zeit[1]. Hier, wo die Anschauung fehlt, kann ja auch keine Vergleichung zwischen Bild und Original stattfinden, sondern diese findet nur in der Einbildungskraft zwischen Nachbild und unserer Vorstellung statt; somit muß hier letztere die Stelle der Sache selbst als Original vertreten." Schlegel ist hier zu keiner rechten Klarheit durchgedrungen. Er beschränkt dies nämlich nicht bloß auf den Fall, wo eine Vergleichung mit dem Original nicht mehr möglich ist, sondern dehnt es auch auf solche Fälle aus, wo uns das Original dutzendweise vorliegt. Auch ist seine Norm: „die Vorstellung der meisten" ein so schwankender und unsicherer Maßstab, daß sich kein Künstler daran halten kann. Schlegel steht hier vor der Frage von Realismus und Idealismus, aber er hat verschiedene Gesichtspunkte zusammengeworfen und die Hauptsache, daß der Künstler sein Ideal aus seinem eignen Innern selbst nehmen und gestalten muß, nicht nach der Vorstellung der meisten kopieren darf, daß nicht die Menge ihm, sondern er dieser das Ideal zu bieten hat, ganz verkannt. — Es sind zwei verschiedene Fragen, die er hier zusammenwirft, 1. die Frage: Wie hat der Dichter, speziell

[1] Es schwebt ihm hier das Horazische famam sequere vor, das Breitinger weiter ausgeführt hatte.

der Tragiker, historische Charaktere zu zeichnen, d. h., wie weit hat er sich an die geschichtliche Überlieferung zu halten? 2. Wie hat er moralische Typen, z. B. den Geizigen, den Heuchler darzustellen? Die erste Frage beantwortet er an verschiedenen Stellen auf verschiedene Weise; anders in dem frühen Aufsatz über Shakespeare, anders in den zwei fast gleichzeitigen Aufsätzen über die Nachahmung; treffender und richtiger in dem ersteren, wo er an Shakespeare rühmt, daß er in seinem Julius Cäsar die Hauptcharaktere historisch treu gezeichnet habe, obwohl sie Schöpfungen seines eigenen Genies seien, und daß er dennoch mit der historischen Treue Originalität vereinigt habe. Er tadelt die Franzosen, die sich einen Ruhm daraus machen, daß die Helden ihrer Bühne mit den historischen nichts als den Namen gemeinsam haben. Ganz anders äußert er sich in den beiden Abhandlungen über die Nachahmung. „Von den Helden des Altertums", meint er in der über „die Unähnlichkeit", „einem Agamemnon, Achilles, Brutus können sich selbst die Gelehrten keine richtige Vorstellung mehr machen. Die Zeit hat diese Helden weit über ihr gewöhnliches Maß vergrößert; das Menschliche an ihnen ist gestorben und nur, was göttlich an ihnen ist, lebt noch in unserer Erinnerung fort (p. 99 f.)." Dies führt er dann in dem Aufsatz über die Nachahmung weiter aus. „Wir stellen uns die Helden des Altertums nach unsern heutigen Begriffen von Helden vor; der Tod und die Vergessenheit hat ihnen meist das genommen, was sie mit andern Menschen gemein hatten und ihnen nur solche Züge gelassen, durch die sie über andere Menschen erhaben waren (p. 145). Daher haben wir uns in unsern Zeiten einen neuen Achill, einen neuen Hippolyt, kurz, ganz neue Helden gemacht, die viel von dem Wesen der Großen unserer Zeit an sich haben und nur in alte Namen gekleidet sind (p. 143)." Also eben das, was er in der Abhandlung über Shakespeare den Franzosen so verständig zum Vorwurf gemacht hat, die fälschende Modernisierung des Altertums, stellt er hier als berechtigt, ja als notwendig hin. Auf diesem Standpunkt steht er auch noch in seiner letzten veröffentlichten Abhandlung „Von der Würde und Majestät &c."; doch ist in der Fassung ein Fortschritt zu erkennen. In den zwei ältern Abhandlungen beruft er sich auf eine Art historische objektive Idealisierung, wie wir es etwa nennen können; die Geschichte selbst, d. h. der natürliche Verlauf der geschichtlichen Überlieferung, die von ihren Helden nur die erhabenen Züge aufbewahrt und die gewöhnlichen der Vergessenheit überläßt, schafft sie zu Idealen um, und als solche leben sie in der geschichtlichen Erinnerung fort. Auch später noch in dem Aufsatz über die Würde &c. hält er diese Auffassung fest, sucht aber die Quelle dieses idealisierenden Verfahrens tiefer in der Natur

des Menschen selbst. „Wir bilden uns bei höherstehenden Personen eine diesem ihrem hohen Rang gemäße Vorstellung von ihren Reden und Handlungen; wir haben keine Gelegenheit, sie in ihrem alltäglichen Treiben zu beobachten; diese erhabene Vorstellung steigert sich noch bei den eigentlichen Helden, d. h. solchen, die durch kühne und großmütige Thaten, durch edle Art zu denken über ihresgleichen hervorragen; im höchsten Maß ist das bei den antiken Helden der Fall. Empfinden wir ohnedies schon eine natürliche Ehrerbietung vor dem Altertum, können wir die Vorstellung nicht ablegen, daß diese Helden größer an Geist als die jetzigen gewesen, so werden wir in dieser Ansicht noch durch die Geschichte bestärkt, welche nichts als merkwürdige Thaten und Reden von ihnen überliefert und alles, was sie andern Menschen ähnlich macht, unterdrückt hat (p. 172 f.)." Hier ist es also der menschliche Geist selbst, der seiner Natur gemäß diese Idealisierung vollzieht; die Geschichte kommt ihm dabei nur zu Hilfe. Daß es das künstlerische Bedürfnis des Dichters ist, was notwendig die Idealisierung vollzieht, sagt er auch hier nicht, aber er kommt der Sache doch ziemlich nahe. Die Geschichte in ihrem zeitlichen Verlauf verfährt nach ihm gerade so, wie in der Wirklichkeit der Künstler, indem sie die bedeutendsten und charakteristischsten Züge aufbewahrt und steigernd hervorhebt und alles, was damit nicht stimmt, beseitigt. Aber die Ursache liegt zuletzt doch in der Natur des menschlichen Geistes, sofern wir uns das Thun und Reden der Menschen je nach ihrer Stellung im Leben und dieser konform vorstellen und von den kleinen Zügen des Alltagslebens ganz absehen. Wir haben also eine Idealisierung, die gleichsam die öffentliche Meinung oder das Bewußtsein des modernen Menschen an den alten Helden vollzieht. — Deutlicher tritt der richtige Sachverhalt zu tage, da wo er die Bildung der Charaktere in der Komödie bespricht. Während nämlich in der Tragödie der Charakter der Helden meist schon durch die geschichtliche Überlieferung fixiert ist, ist es bei der Komödie der Dichter, der seine Personen aus dem Leben aufgreift und dann ihren Charakter nach seinen Zwecken künstlerisch ausgestaltet. Hier zeichnet Schlegel denn auch das Verfahren des Dichters richtiger. „So oft wir", sagt er, „einen Geizigen, einen Heuchler rc. abschildern, so oft pflegen wir gleichsam einen Herkules zu bilden, in den wir die Thaten aller Geizigen, aller Heuchler zusammentragen und auf den wir alles, was uns jemals Lächerliches an solchen Personen aufgefallen ist, zusammenhäufen; denn nie hat die Natur weder die Fehler, noch die Tugenden der Menschen so vollkommen hervorgebracht, wie die Nachahmung; nie ist eine so schöne Venus gewesen, wie die Statue des Bildhauers, der die schönsten

von den Frauenzimmern einer ganzen Stadt in ein einziges Bild zusammengebracht hat[1]." In der Abhandlung über das dänische Theater führt er diesen Gedanken weiter aus. „Allerdings", sagt er hier, „kann ein Mensch in so kurzer Zeit wohl nicht soviel Thorheiten begehen, als auf der Bühne geschieht, weil im gemeinen Leben die Gelegenheiten dazu nicht so dicht beisammenstehen, wie in der Komödie. Der Dichter muß sonach die Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, um sie auf der Bühne wirksam zu machen, erst nach seinen Zwecken gestalten und zusammendrängen. Er sondert die Nebenumstände ab, mit denen die Charaktere in der Wirklichkeit vermischt sind; die Natur zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler, den Menschenfeind nicht in demselben Lichte, wie das Theater; denn hier ist der Charakter ganz einfach ohne Beimischung anderer Tugenden und Laster, während er in der Natur stets mit andern Zügen vermischt erscheint (p. 203 f.)." Sache des Dichters ist es demnach, diese störenden verwirrenden Nebenzüge und Nebenumstände auszuscheiden und die charakteristischen stärker zu betonen. So hat Schlegel wenigstens für die Komödie die richtige Auffassung des dichterischen Verfahrens bei der Zeichnung der Charaktere gewonnen. Diese ganze Ausführung schließt sich freilich ganz eng an die Schweizer an, wie er überhaupt in der Theorie von Anfang an als Schüler der Schweizer nicht Gottscheds auftritt. Eigen dagegen ist ihm, daß er dies veredelnde Verfahren auch für das Schreckliche und Ekelhafte geltend macht.

Es zeugt auch das für die Bedeutung Schlegels, daß er zuerst die Erörterung dieser Begriffe in die Ästhetik eingeführt und bereits auf den Unterschied der einzelnen Künste in der Behandlung dieser Dinge aufmerksam gemacht hat. Schon in den beiden Abhandlungen über die Nachahmung lehrt er, daß die Nachbildung schrecklicher und ekelhafter Gegenstände keine so wirksame sein dürfe, daß die Lust aus der Nachahmung durch die erregte Empfindung des Entsetzens oder Schreckens zerstört wird. Auf die etwaige Einwendung, dies sei gar nicht möglich, weil wir uns ja stets bewußt seien, daß wir nur Nachahmung, nicht Wirklichkeit vor uns haben, während die Lust an der gelungenen Nachahmung etwas Reales sei, erwidert er, daß wenigstens, wenn das Bild durch einen Sinneneindruck der Einbildungskraft mitgeteilt werde, wie bei der Darstellung auf dem Theater, ein Überwiegen jener pathologischen Erscheinungen über die ästhetische Lust allerdings einzutreten pflege. Als Beispiel führt er die bekannte Erzählung von der Wirkung der Äschylischen Eumeniden auf das athenische

[1] Von der Unähnlichkeit der Nachahmung p. 101 f.

Publikum an, ein Beispiel, das zu dem eisernen Bestande jener immer wiederkehrenden Zitate aus dem Altertum gehört. Wenn wir das Röcheln und Zucken des Sterbenden, das Schäumen des Rasenden auf der Bühne in natürlicher Wahrheit darstellen, erregen wir nur Entsetzen nicht Lust; wir müssen demnach dem Tod alles Schreckliche nehmen und nur die sanften körperlichen Äußerungen desselben, ein gelindes Neigen des Hauptes &c. darstellen d. h. „einen Tod wie ein jeder von uns ihn zu erhalten wünscht und keiner erhält[1]." Diese Bemerkung gilt also in erster Linie der dramatischen Aufführung, doch bis zu einem gewissen Grad auch dem dramatischen Dichter. Dem epischen Dichter, bemerkt er, ist eine größere Freiheit in der Darstellung des Schrecklichen gestattet. Klingt diese Bemerkung an die bekannte Ausführung Lessings im Laokoon an, so gilt dies auch von dem, was er über Behandlung des Ekelhaften in der Kunst sagt. Auch diese darf nicht derart sein, daß der Eindruck zu lebhaft ist, weil sonst die ästhetische Lust dadurch zerstört wird. Er meint, der Ekel werde durch die ausführliche Beschreibung eines Gegenstandes weit mehr erregt als durch den Anblick der Wirklichkeit oder durch die Abschilderung des Malers; eine ausführliche Beschreibung — er hat die breite Schilderung eines ekelhaften alten Weibes bei Brockes im Auge, die Breitinger so reizend findet — zwingt uns wider Willen länger bei einem Gegenstande zu verweilen, von dem wir in der Wirklichkeit alsbald den Blick abwenden würden. An Lessing erinnert es wieder, wenn er die allgemeine Bemerkung macht, daß jede Kunst hierin ihr eignes Maß habe. Dem Maler sei es gestattet, in der Darstellung des Ekelhaften weiter zu gehen, als der Dichter. Die detaillierte Beschreibung einer ekelhaften Sache mache einen viel widrigeren Eindruck als ein geschwächter Anblick derselben, wie ihn ein Gemälde biete[2]. Mendelssohn, der zuerst die Analyse der sog. gemischten Empfindung bei uns eingeführt hat, hat später die Darstellung Schlegels zum Ausgangspunkt weiterer Untersuchung genommen und Lessing behandelt im Laokoon allerdings in einer viel umfassenderen, feineren und reiferen Weise die Frage, wie weit jede einzelne Kunst in der Darstellung widriger Gegenstände gehen dürfe. Aber Schlegel ist es eben doch, der die Diskussion dieser Frage angeregt und in bewußtem Gegensatz gegen die beiden Schweizer richtiger entschieden hat.

Wir haben schon oben auf die Unklarheit und des Schwanken Schlegels in der Bestimmung dessen, was denn eigentlich das ästhetische

[1] Über Unähnlichkeit der Nachahmung 102 f.
[2] Von der Nachahmung 154 f.

Wohlgefallen erregt, hingewiesen. Nach dem Anfang der Abhandlung über die Nachahmung kann es nur die Schönheit oder Vollkommenheit des Abbildes als Kunstwerkes selbst sein, was dies Vergnügen erregt. Da er nun aber andrerseits die Kunst als Nachahmung der Natur faßt, so kann er auch das Vergnügen nur aus der Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Original erklären und setzt dann notwendiger Weise die Ordnung in das Verhältnis der Teile des Abbilds zu den entsprechenden Teilen des Originals — eine logisch richtige Konsequenz, die aber gerade für die Unrichtigkeit des vorausgesetzten Begriffs der Kunst als Nachahmung zeugt. Dieser Mißstand macht sich nun auch in seiner weiteren Ausführung geltend. Da das Vergnügen aus der Vergleichung von Bild und Original entspringt, so muß in der Phantasie notwendig beides zugleich neben einander vorhanden sein. Haben wir keine Anschauung oder Vorstellung von dem Original, so fällt für uns die Möglichkeit der Vergleichung, somit auch der ästhetischen Lust weg. Als Beispiel führt er das Portrait an: für den, der das Original nicht kennt, ist ein solches nur so weit schön, als es überhaupt einem Menschen ähnlich ist, und dies hält Schlegel für ein geringes Vergnügen, was wieder aus den Schweizern genommen ist (so schon in der Schrift über die Einbildungskraft). So verwirft er auch die Beschreibung fremder und unbekannter Dinge, indianischer Gewächse und Thiere; solche sind nicht so viel wert als die einer einheimischen Henne; aus demselben Grunde verwirft er auch gelehrte, besonders mythologische Beschreibungen[1]. Zeigt sich hier schon die Verkehrtheit des vorausgesetzten Begriffes, so noch mehr in seiner Ausführung über das Neue und Wunderbare. „Der Dichter", sagt er mit den Schweizern und dem Spectator (p. 151), „darf auch etwas gänzlich Neues aus dem Bereich der Natur und der Möglichkeit erfinden; aber er muß zugleich eine Vorstellung von dem Vorbild in der Einbildungskraft zu erwecken suchen." Also der Dichter schafft nach ihm etwas in der Wirklichkeit gar nicht Existierendes, der Leser oder Zuschauer hat nichts als eben dies Gebilde des Dichters vor sich und nun soll er dies mit einem Vorbild vergleichen, das ja gar nicht existiert — denn das Ideal im Geiste des Dichters kann Schlegel ja nicht meinen. Der betreffende Abschnitt ist der schwächste in seiner ganzen Ausführung und völlig konfus; er ist charakteristisch für seine ehrliche Logik, die unbekümmert um die Wirklichkeit ihre Schlüsse bis ans Absurde zieht. Ist einmal die Kunst nur Nachahmung der Wirklichkeit, so kann auch das ästhetische Wohlgefallen nur in der Wahr-

[1] Von der Nachahmung 150 f.

nehmung der Treue der Nachahmung bestehen und dann bleibt auch für die Freude an den freien Gebilden der Phantasie keine andere Erklärung übrig. Ja auch bei einem Kunstwerk, das wirklich Nachbild der Wirklichkeit ist, tritt die Anforderung der Schönheit hinter die der Naturtreue zurück. Eine Konsequenz dieser falschen Auffassung ist es, daß nun an das Vorbild in der Natur die Forderung der Schönheit und Vollkommenheit gestellt wird. Denn die Vollkommenheit des Abbildes ist nach Schlegel wesentlich bedingt durch dessen Vorbild. Je mehr Vollkommenheit d. h. Übereinstimmung im Mannigfaltigen dieses hat, desto geeigneter ist es zur Nachahmung; so gewährt die Abbildung eines prächtigen Palastes mehr Vergnügen, als die eines viereckigen Tisches. Ein solcher vollkommener Stoff ist außerdem auch geeignet zu unterrichten[1]: merkwürdiger Weise knüpft Schlegel, nachdem er das Unterrichten als Zweck der Dichtung früher glücklich beseitigt hatte, hier einen Exkurs über die Lehrfähigkeit der Poesie an und läßt so, was er vorne abgewiesen, durch eine Hinterthüre wieder hereinschlüpfen.

Liegt diese Schönheit oder Vollkommenheit im Stoff, so ist eine weitere in der Art der Nachahmung, also im Abbilde möglich: nämlich die Schönheit der Darstellung oder, wie er sagt, die poetische Schreibart. Da seine Ausführungen, so weit sie den Stil im allgemeinen betreffen, nicht bedeutend genug sind, um sie zu einem eigenen Kapitel zusammenzustellen, so fügen wir sie am besten hier an. Hat das Vorbild an sich schon eine große Vollkommenheit, so bedarf es bei der Abschilderung der geblümten Schreibart nicht oder doch nur wenig, wohl aber ein Stoff, der an sich weniger interessant ist; doch muß man auch hier sich hüten durch zu reichlichen Schmuck das Bild der Sache selbst zu verdunkeln und ebenso sie auf Dinge anzuwenden, die es nicht wert sind oder, wie er mit einem Wolffischen Ausdruck sagt, die nichts zu denken geben. Zu diesem Schmuck der Darstellung rechnet er natürlich Bilder, Gleichnisse, den ganzen Apparat von Tropen, den die alten Rhetoriker zusammengestellt haben, und der noch bei Baumgarten eine so breite Stelle einnimmt. Schlegel geht rasch darüber hinweg, weil gerade dieser Teil der Poetik am meisten und besten in den vorhandenen Schriften ausgeführt sei[2]. Bemerkenswert ist nur seine Meinung, Figuren und Gleichnisse gehören vorzugsweise in die epische Dichtung, was er von Breitinger hat. Auf die Streitfrage, wie weit Bilder und Gleichnisse auch in der Affektensprache der Tragödie zulässig seien, geht er hier nicht ein. Als ein weiteres Er-

[1] Von der Nachahmung 156 f.
[2] Von der Nachahmung 158 f.

forderniß der Darstellung führt er an, daß sie deutlich sei — Deutlichkeit im weiteren Sinne des Wortes; da das Vergnügen in der Wahrnehmung der Ähnlichkeit besteht, so ist es dazu notwendig erforderlich, daß man diese und die in ihr herrschende Ordnung deutlich wahrnehme; doch will er damit nicht eine weitschweifige Breite empfohlen haben, die den Gesamteindruck vielmehr schwäche, sondern er verlangt mit Breitinger, daß die Hauptpunkte in ein helles Licht gerückt und die Nebenpartien in Schatten gestellt werden[1], ein Gedanke, den später Baumgarten in trefflicher Weise ausgeführt hat. Eine weitere Anforderung an die Darstellung, die er hier anreiht, daß der Dichter sich nicht an das Vorbild in der Natur halten, sondern sich in die Vorstellung seiner Leser oder Zuhörer versetzen müsse, haben wir oben an geeigneter Stelle schon angegeben. Hier wollen wir als charakteristisch nur noch anführen, daß er ähnlich wie Dubos dem Dichter Rücksichtnahme auf die große Masse des Publikums empfiehlt[2], während man in Deutschland damals und noch später dieses als Pöbel bezeichnete. Der Beifall einer großen Zahl sei mehr wert, als die weniger sogenannter Kenner. Kenner in Sachen des Geschmacks sei überhaupt ein jeder, der so viel Zärtlichkeit besitze, daß die Werke der betreffenden Kunst Eindruck auf ihn machen. Der Ungelehrte gelte hier genau so viel als der Gelehrte. Es ist das einer der Punkte, wo er von den Schweizern abweicht, und in dem er sich Conti gegen Bodmer anschließt.

Der poetischen Darstellung spezifisch eigentümlich ist das Metrum. Schlegel bezeichnet dies geradezu als die Materie, in der der Dichter nachahmt. Was für den Bildhauer der Stein, für den Maler die Tafel, für den Musiker die harmonischen Töne: das ist für den Dichter das Metrum, der Vers, wie er sagt[3]; und ein Gedicht entbehrt mit diesem eines wesentlichen Bestandteils[4]. Allerdings ist es nicht etwas aus dem Wesen der poetischen Nachahmung Folgendes, sondern mehr etwas Willkürliches; aber die ersten Erfinder der Dichtkunst haben diese willkürliche Sache so genau mit derselben verknüpft, daß man von dem Wesen derselben abweicht und gleichsam eine neue Art der Nachahmung erfindet, wenn man der Dichtkunst das Metrum nehmen will[5]. Auch hier bemerken wir indes ein gewisses Schwanken: einerseits erklärt er

[1] Von der Nachahmung 137 f.

[2] Von der Nachahmung 141 f.

[3] Die Stelle ist aus Gottscheds Kritischer Dichtkunst p. 72 und 78. Aus Gottscheds taktmäßig abgemeßner Rede und harmonischer Schrift macht er seinem speziellen Zweck gemäß den Vers.

[4] Über die Komödie in Versen p. 11 f.

[5] Von der Nachahmung p. 160.

das Metrum für den spezifischen Stoff der Poesie analog der Harmonie in der Musik, somit für einen wesentlichen Bestandteil derselben, andrerseits für eine willkürliche Einkleidung von seiten der ersten Erfinder, also für etwas Zufälliges, Unwesentliches, das ebensowohl nicht sein als sein kann. Richtig bemerkt Straube gegen ihn, daß der „Vers" nicht die Materie, sondern die Form der poetischen Nachahmung sei.

Die Gattungen der Poesie.

Ein System der Poesie und ihrer Gattungen giebt Schlegel nicht, wohl aber im Vorübergehen eine Einteilung derselben. „Die Nachahmung der Dichtkunst", sagt er, „ist entweder dramatisch d. h. sie besteht in nachgeahmten Reden — Schlegel betrachtet ja das Drama wesentlich als eine Reihe von Dialogen — oder historisch d. h. sie erzählt oder beschreibt; die dramatische Poesie stellt besonders die Gedanken und Gemütsbewegungen der Menschen dar"; hieher will er nun auch die Gedichte zählen, wo der Dichter seine eignen Empfindungen ausdrückt, wie die meisten Oden oder, dürfen wir sagen, die Lyrik überhaupt, soweit sie nicht beschreibend oder erzählend ist[1]. Offenbar schwebt ihm hier Arist. Poet. c. 3 vor, die bekannte dunkle Stelle, an welche die Theoretiker von Scaliger bis auf Gottsched und die Schweizer eine Einteilung der Poesie anzuknüpfen versucht haben. Von den Gattungen der Poesie behandelt er eingehend nur das Drama und hievon wieder nur einige spezielle Partien der Tragödie, den tragischen Stil, und ebenso der Komödie, die Frage, ob die Darstellung metrisch oder prosaisch sein soll.

Seine Theorie des Dramas hat er eingehend in dem Gutachten über die Aufnahme des dänischen Theaters dargelegt. Wir können uns hier ziemlich kurz fassen, da er fast nichts Neues giebt, sondern sich an die bekannten dramaturgischen Arbeiten der Franzosen hält, die er in der Einleitung selbst aufzählt. Als Aufgabe des Dramas bezeichnet er ganz allgemein die Darstellung der menschlichen Handlungen; der Tragödie schreibt er die besondere Aufgabe zu, die Leidenschaften, besonders Mitleid auch Bewunderung zu erregen; der Komödie, durch Vorführung von Scenen aus dem wirklichen Leben den geselligen Ton zu verfeinern. Wir haben schon oben bemerkt, daß er vor allem den nationalen Charakter der Bühne eines Landes betont. „Ein Theater, das gefallen soll", sagt er, „muß nach den besonderen Sitten und nach der Gemütsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet

[1] Von der Nachahmung p. 110.

sein. Das englische wie das französische sind beide in ihrer Art sehr schön, und doch wird nicht leicht ein englisches Stück auf der französischen, noch ein französisches auf der englischen Bühne Beifall erwarten dürfen[1]." Er bezeichnet es deshalb als verkehrten Begriff einiger „ebenso verwegener als unwissender Kunstrichter[2], die ein Theater, das eine so vernünftige und scharfsinnige Nation wie die englische mit so viel Vergnügen besucht, woran Steele und andere große Männer gearbeitet haben, und wo man so schöne Abschilderungen der Natur und so bündige Gedanken hört, nämlich das englische, deswegen für schlecht, verwirrt und barbarisch ausgeben, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet ist, und weil die Poeten in England, wie Steele sagt, ihre Stücke nicht nach Rezepten machen, wie das Frauenzimmer seinen Pudding[3]." Schlegel schließt nun hieran eine eingehende Charakteristik der englischen wie der französischen Bühne, die wir schon oben gegeben haben. Er versucht dann eine Einteilung des Dramas und zwar legt er hiefür zwei Prinzipien zu grunde: 1) die Verschiedenheit der Wirkung, ob ein Stück Lachen oder ernsthafte Leidenschaft erregt; 2) die Verschiedenheit der Personen nach Rang und Lebensstellung. So erhält er fünf Gattungen, je nachdem das Drama 1) Handlungen hoher Personen, die die Leidenschaften erregen; 2) Handlungen hoher Personen, die das Lachen erregen; 3) Handlungen niederer Personen, die die Leidenschaften erregen; 4) Handlungen niederer Personen, die das Lachen erregen; 5) Handlungen hoher und niederer oder vermischter Personen, die teils die Leidenschaften, teils das Lachen erregen, — darstellt[4]. Bei seiner unglücklichen feinsten Gattung könnte man auf den ersten Blick an die Shakespearesche Tragödie mit ihren komischen Intermezzos nach hochtragischen Situationen denken; indes diese hat er durchaus nicht im Auge; denn er sagt: wo Erregung der Leidenschaften der Hauptzweck sei, sei das Lächerliche absolut ausgeschlossen, während, wo Erregung des Lachens der Hauptzweck sei, die Erregung der Leidenschaften in den meisten Fällen bis auf einen gewissen Grad erlaubt, ja geboten sei, womit er offenbar der comédie larmoyante das Wort redet. Er hat jene Zwittergattung im Auge, die man früher mit dem Namen Tragikomödie belegte und deren Begriff und Existenzberechtigung seit Scaliger vielfach diskutiert wurde, oder nach den Beispielen von Destouches, die er anführt, eine vornehmere Abart des rührenden Lustspiels.

[1] Aufnahme des dän. Th. p. 194 f.
[2] Natürlich meint er Gottsched.
[3] Aufnahme des dän. Th. 197.
[4] Aufnahme des dän. Th. p. 207.

In der zweiten Hälfte der Abhandlung behandelt er dann den Bau des Dramas nach den bekannten Kategorien. Verwicklung — er sagt stets Verwirrung, — Entwicklung, Einheit der Handlung, Charaktere, Fabel oder, wie er sagt, Wahl des Stoffs, Ausdruck und zuletzt Einheit von Zeit und Ort. Er giebt in all diesem fast nur die bekannte Lehre der Franzosen wieder; auf Aristoteles geht er nirgends direkt zurück. Wir greifen nur einige, sei es charakteristische oder originale, Bemerkungen heraus. Die schöne Stelle, in der er den verschlungenen Bau der handlungsreichen englischen Stücke rechtfertigt, haben wir schon oben angeführt. Wohl von Corneille entlehnt ist die seit Castelvetro zu einem Gemeinplatz gewordene Lehre, daß der Dichter vor allem bestrebt sein müsse, unser ganzes Interesse, unsere Liebe, Hochachtung und Mitleiden für seinen Helden zu erwecken (p. 212). — Interessant und an Dubos erinnernd aber eigenartig ausgeführt ist der Abschnitt über die Wahl des Stoffes. Der Dichter muß sich hiebei nach dem Charakter und der Anschauung seiner eigenen Nation richten; um zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, wovon man die Originale bei ihr selbst antrifft; Charaktere, die man gar nicht kennt, oder die man gar für unmöglich hält, machen wenig Vergnügen (p. 215 f.). Diese Ansicht hängt mit seiner uns bekannten Theorie der Nachahmung zusammen. Scheint er so die Wahl des Stoffs ganz auf das eigne Volk und die eigne Zeit einzuschränken, so behauptet er unmittelbar darauf im Gegenteil, es sei oft gut den Schauplatz an einen andern Ort zu verlegen, weil der Dichter so seine Charaktere freier ausgestalten könne; dann müsse man aber auch die äußeren Sitten und alle Umstände so einrichten, wie sie dem fremden Volke wirklich zukommen (p. 216). Besonders für die Tragödie müsse der Dichter seine Stoffe oft aus der Fremde nehmen, weil er hier mehr Freiheit in der Gestaltung der Fabel wie der Charaktere habe. Nimmt er sie aus der bekannten Geschichte des eignen Volkes, besonders der neueren Zeit, so darf er keine neuen Ursachen erdichten, eben so wenig neue Hauptpersonen einführen; darum thut der Dichter besser daran, seinen Stoff aus der wenig bekannten älteren Geschichte zu nehmen. Indes selbst die alte und fabelhafte Historie eines einzigen Volkes ist nicht hinreichend den ganzen erforderlichen Reichtum an Charakteren und Situationen zu liefern, er wird deshalb besser daran thun die Historie aller fremden Länder mit heran zu ziehen. Wir sehen, Schlegel stellt hier wie manchmal ganz entgegengesetzte Gesichtspunkte nebeneinander, die er diesmal mit wenig Glück zu verkleistern sucht. So verlangt er, man solle in dem Fremden nicht soweit gehen, daß das Publikum sich nicht mit einer gewissen Leichtigkeit

einen Begriff davon machen könne; muß sich der Zuschauer erst mit Mühe in die fremde Sitte hineindenken, so ermüdet das und erstickt das Interesse für die Handlung; ja er verlangt sogar, daß „diese fremden Charaktere sich auf die Denkungsart des eigenen Volkes anwenden lassen" d. h. doch wohl ihr entsprechen (p. 216 f.). Wie aber damit die historische Treue dieser Charaktere und Sittengemälde bestehen kann, ist nicht einzusehen. Doch scheint ihm so etwas wie die Art, in der Schiller in der Jungfrau von Orleans die Geschichte behandelt, vorahnend vorgeschwebt zu haben. Viel richtiger und sicherer hat er schon in der Abhandlung über Shakespeare geurteilt, wo er den Gegensatz auch viel richtiger als den von frei geschaffenen und der Geschichte entnommenen Charakteren faßt, und die historisch treue Behandlung geschichtlicher Personen bei den Engländern der modernisierenden in der französischen Tragödie entgegenstellt. „Will man historische Charaktere darstellen", sagt er hier, „so muß man wie Shakespeare die Hauptzüge derselben treu beibehalten; in Nebensachen darf man abweichen; denn auch von den größten Helden bewahren wir doch nur die Hauptzüge im Gedächtnis. Erschafft man den Charakter seines Helden frei aus der Phantasie, so werden seine Züge allerdings viel kühner und originaler erscheinen, wie ja auch in der Malerei bei den freigeschaffenen Gestalten der Gemütsausdruck viel heftiger und kräftiger ist, als bei dem Bild einer wirklichen Person; aber es ist dabei die Gefahr vorhanden, daß man in das Romanhafte verfällt. Wenn man Dinge malt, die nicht sind, malt man gerne Dinge, die nicht sein können; es ist ohnedies keine Kunst seiner Einbildung die Zügel schießen zu lassen und dann seine Hirngespinste unter dem ersten besten Namen zu verkaufen." Diese Stelle stimmt fast wörtlich mit Blackwell, so daß es nahe liegt an eine Entlehnung zu glauben; doch findet sich eine weitere Spur der Bekanntschaft mit ihm bei Schlegel nicht. Das Ideal der Behandlung historischer Charaktere findet er in Shakespeare, der die bekannten Züge seiner Helden treu wiedergiebt und doch in der Detailausführung originale Kühnheit damit verbindet. Gegen diese treffende Auffassung bietet der entsprechende Abschnitt in seiner letzten großen Arbeit, Aufnahme des dänischen Theaters, einen gewissen Rückschritt. Er hat unterdessen eine umfassendere Bekanntschaft mit der dramatischen Litteratur und den sie begleitenden Streitfragen gemacht, aber diese größere Fülle des Materials noch nicht zu rechter Klarheit durchgearbeitet. — Gestattet so Schlegel für die Tragödie die Wahl fremder Stoffe und die Darstellung fremder Sitten, so weist er dies für die Komödie mit Recht ab: wenn man lachen soll, so lacht man weit nicht so gern über Thorheiten, die man nie gesehen hat, als über solche, die man täglich sieht;

und mit Recht macht er in seiner letzten Abhandlung der Gottschedschen Schule den Vorwurf, daß sie ohne Unterschied allerlei Komödien aus dem Französischen übersetzt habe, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben sich auch auf die deutsche Sitte schicken. Allerdings, sagt er, giebt es in den Thorheiten etwas, das allen Nationen gemeinsam ist, und dessen Vorstellung demgemäß allen gefallen muß; aber ein Theater, das nur durch das Allgemeine gefällt, ist nicht so einnehmend, als es sein könnte (p. 224 f.).

In der Zeichnung der Charaktere erkennt Schlegel in erster Linie die Größe des Dichters; besonders für die Komödie verlangt er scharf und individuell ausgeprägte Charaktere; mit Recht verwirft er für unser Theater jene typischen Gestalten, welche die Italiener aus der antiken Komödie herübergenommen haben; denn bei dieser Einförmigkeit biete die Komödie kein andres Vergnügen als das, welches aus der Verwirrung der Fabel entstehe, das sie mit allen elenden Romanen gemein habe und das ohnedies in diesen Stücken sehr gering sei, weil die Verwickelung meist aus der Intrigue einiger Bedienten und nicht aus dem Charakter der Hauptperson entspringe. In der scharfen individuellen Ausprägung der Charaktere besteht die Hauptstärke der englischen Komödie, deren gute Poeten selbst die verschiedenen Abstufungen ein und desselben Charakters wohl zu markieren wissen, was wieder einer Stelle aus Bodmers Schrift über die Einbildungskraft entnommen ist; Beispiele seien das funeral von Steele, das double-dealer von Congreve oder jedes beliebige Stück von Steele, Cibber und Congreve (p. 217 f.).

An diesen Abschnitt über die Charaktere schließen wir eine zweite Einteilung des Dramas, die in pièces d'intrigues und pièces de caractère. Sie trifft zunächst allerdings nur die Komödie; indes er selbst bemerkt ganz richtig, daß sie sich auch auf die Tragödie anwenden lasse. Hier bekämen wir dann das, was man bei uns nicht ganz zutreffend Prinzipien-Tragödie und Charakter-Tragödie genannt hat. Zweierlei kommt ja auch nach Schlegel bei jedem dramatischen Stücke, Tragödie wie Komödie, in erster Linie in Betracht, Handlung und Charaktere. Mit Recht bemerkt er, daß eine schroff ausschließende Entgegenstellung beider Gattungen nicht thunlich sei. Er sagt, diese Unterscheidung sei nicht so zu verstehen, als ob ein Stück, in dem vorzüglich auf die Entwicklung gesehen werde, ohne Charaktere gut sein könnte; denn ein solches wäre ohne alle Wahrscheinlichkeit, weil die Ursache, warum ein Mensch so oder so handle, eben in seinem Charakter begründet sei. „Pièce d'intrigue ist vielmehr ein Stück, wo ich zuerst eine außerordentliche Begebenheit ausstudiere und hernach die Charaktere

so dazu erwähle, wie ich sie zur Ausführung dieser Begebenheit brauche; bei der pièce de caractère dagegen wähle ich zuerst die Charaktere und sinne hernach auf eine Reihe von Begebenheiten, die diese mehr ins Licht setzen. Was einem solchen Stücke an interessanter Spannung abgeht, das ersetzt es reichlich durch eingehendere Zeichnung der Charaktere. Natürlich kann auch ein Charakterstück nicht ohne Verwicklung sein (p. 214 f.)."

Zuletzt handelt er noch von der sprachlichen Darstellung; dieser Abschnitt ist ganz kurz gehalten. Über den Ausdruck im Trauerspiel handelt er ausführlich in der Vorrede zu seinen theatralischen Werken 1747 (in die gesammelten Werke aufgenommen unter dem Titel: Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel). An unserer Stelle bemerkt er nur ganz allgemein, der Dichter müsse seine Charaktere von Anfang bis Ende richtig zeichnen, dann ergebe sich der rechte Ausdruck von selbst. Von seinem Bühnenverständnis zeugt die feine Bemerkung, der Dichter müsse seine Worte so wählen und ordnen, daß sie dem Akteur gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Diese glückliche Aussprache, meint er richtig, werde ganz besonders durch das Metrum befördert (p. 220). Am Schluß behandelt er dann noch die Einheit von Zeit und Ort (p. 221 bis 224). Er thut es mehr summarisch und verweist für das Weitere auf Hedelin, dessen pratique du théatre er hier sehr rühmt. Seine Meinung ist, jene Einheit sei wohl eine Vollkommenheit eines dramatischen Stückes, aber doch nur etwas Äußerliches; grundfalsch sei es das Wesen des Dramas darein zu setzen. Treffend verhöhnt er die plumpe Begründung jener Einheiten bei Gottsched, der der Ansicht ist, weil ja der Zuschauer seinen Sitz nicht ändere, müsse auch die Handlung an einem Orte und innerhalb 24 Stunden vor sich gehen. In betreff der Einheit des Orts bemerkt er, der Zuschauer müsse sich doch gleich von Anfang an an den Ort und in die Zeit versetzen, die der Dichter vorstelle, und sein Geist — denn es handle sich doch nicht, wie Gottsched meint, um den auf der Bank sitzenden Körper — habe doch so starke Flügel, daß er dem Poeten auch noch weiter, von einem Ort zum andern, und von einer Zeit zur andern, folgen könne. Schlegel macht gegen die trostlos öde Auffassung Gottscheds in betreff der Zeit den einzig richtigen Gesichtspunkt für die Einschränkung der Handlung auf eine kurze Zeitdauer geltend; die rasche und doch stetig fortschreitende Entwicklung der Handlung und die von Anfang bis zum Schluß sich steigernde Spannung des Zuschauers ist wesentlich dadurch bedingt; wie denn ja auch Lessing, Goethe in seiner klassischen Periode und sogar Schiller in der gewaltigen Trilogie des Wallenstein die

Handlung auf möglichst kurze Zeit zusammen gedrängt haben. Weiter bemerkt er ebenso richtig, die Zeitdauer lasse sich nicht zum voraus und absolut bestimmen, sondern das richtige Maß sei einzig und allein der größere oder kleinere Umfang der Handlung selbst; und der Zuschauer lasse sich doch wohl durch die Menge der Begebenheiten, die er sehe, durch das viele Ausgesuchte und Nachdenkliche, das er höre, bereden, daß er mehr als $2^1/_2$ Stunden dabei zugebracht habe. Doch getraut er sich leider nicht mit der Forderung der Einheit der Zeit ganz und resolut zu brechen; vielmehr meint er ganz inkonsequent 24 Stunden seien eigentlich doch zu viel; denn der Zuschauer könne sich keine Nacht vorstellen, in der man nicht ausruhe. Damit fällt er selbst auf den von ihm so getadelten oberflächlichen Standpunkt Gottscheds zurück. Entschieden bricht er mit der Einheit des Ortes. Im ganzen ist seine Ansicht die: Einheit der Zeit und des Ortes seien doch nur Vorzüge der äußeren Form, die mit Recht den höheren Anforderungen der innern Schönheit nachstehn müssen. — Auch in dieser Frage zeigt sich so Schlegel als würdiger Bahnbrecher einer vernünftigen Auffassung lange vor Lessing.

Wir haben nur noch weniges Spezielle über die Tragödie und Komödie nachzutragen. Zweck der Tragödie ist nach ihm Erregung und Besserung der Leidenschaften; eine Erklärung, was er darunter zumal unter der Besserung versteht, giebt er nicht; da sich seine eingehendere Ausführung über das Unterrichten des Dramas an Corneille anschließt, so wird er wohl auch in betreff der Besserung dessen Ansicht geteilt haben. Auf die Lehre von der Katharsis läßt er sich gar nicht ein, wie überhaupt auf Aristoteles. Als Mangel muß es erscheinen, daß er auch auf die Erregung der Leidenschaften, Mitleid, Furcht, Bewunderung, nicht näher eingeht, da diese Frage längst allgemein diskutiert wurde. — Die Abhandlung von der Würde und Majestät des Ausdrucks in der Tragödie, die Mendelssohns besonderen Beifall gefunden hat, bietet wenig Bedeutendes. Bemerkenswert daran ist, daß ihm hierbei das erhabene mit geistreicher Reflexion durchsetzte Pathos der Franzosen, nicht der realistische, charakteristische Stil Shakespeares als Ideal vorschwebt. Bezeichnend ist es ja schon, daß er gerade das Würdevolle und Majestätische des Ausdrucks als das wesentliche und charakteristische Erfordernis der Tragödie herausgegriffen hat. — Die Würde des Ausdrucks ist nach ihm bedingt einerseits durch unsre Vorstellung von Helden, andrerseits durch den Endzweck der Tragödie, die Erregung und Besserung der menschlichen Leidenschaften. „Wohlerzogene und weltgewandte Menschen“, sagt er, „drücken

sich anders aus als gemeine, und dies zeigt sich besonders in der Leidenschaft; während der gemeine Mann sich da in bloßen Ausrufungen oder gemeinen Schimpfworten ergeht, stellt der edle Mensch Betrachtungen über die Ursache seiner Leidenschaften an, und eben das ist es, wie Schlegel seltsamer Weise meint, was das Herz des Zuschauers ergreift. Der Dichter muß demgemäß Personen von Stande, wie ja die der Tragödie insgemein sind, so reden lassen, wie nach der allgemeinen Ansicht Leute von Verstand und edlen Sitten wirklich reden. Dies gilt ganz besonders für die antiken Helden. Will der Dichter Leidenschaften und besonders Mitleid in uns erregen, so muß er uns vor allem Hochachtung gegen seinen tragischen Helden einflößen; dies erreicht er aber am besten durch die ausnehmende Würde der Sprache seiner Helden: denn nicht sowohl nach dem, was ein Mensch sagt, sondern nach der Art, wie er es sagt, bilden wir unser Urteil über ihn. Auch hier finden wir wiederum, daß Schlegel das Drama wesentlich nur als Gespräch faßt und daß er auf den Gedankengehalt und würdevollen Ausdruck nach dem Muster der französischen klassischen Tragödie den Hauptwert legt. — Wie sehr indes die Einschärfung eines edleren würdevollen Stils not that, weiß jeder, der die damalige deutsche Litteratur zumal die dramatische kennt und die nächsten Zeitgenossen, besonders Lessing, haben das hohe Verdienst des Dichters Schlegel in diesem Punkt richtig hervorgehoben. Er rügt schon in dem Shakespeareaufsatz die Ungelenkigkeit und Roheit des Ausdrucks an der Übersetzung von Borck, die übrigens gerade in der Wiedergabe der Shakespearschen Derbheit mit ihr Verdienst hat. Auch Mendelssohn hebt später den zugleich zopfigen und rohen Ton in unsrer Litteratur hervor, und findet die Ursache davon in dem mangelnden Verkehr unsrer Litteraten mit der großen Welt. Mit der Würde muß aber edle Einfalt verbunden sein. Als klassisches Muster dieser Vereinigung führt er mit Recht Racine an. Offenbar sind überhaupt bei diesem ganzen Abschnitt die Franzosen sein Ideal, das er wohl eben so in den klassischen Stücken von Goethe und Schiller verwirklicht gefunden hätte. — Charakteristisch für seine Auffassung ist ein weiteres Erfordernis, das er anführt: die schönen Gedanken, die sentiments, die in der französischen Tragödie eine so große Rolle spielen. Die größten Thaten in der Welt, sagt er, haben kein Verdienst, wenn sie nicht aus einer Überlegung herrühren, deren andere nicht fähig sind; deshalb muß ein Trauerspiel voll schöner Gedanken sein. Hier schwebt ihm offenbar Corneille als Ideal vor. Dies zeigt sich besonders in der Erörterung, die er daran anschließt, wieweit Sentenzen und schöne Gedanken sich mit der Sprache der Leidenschaft vereinigen lassen. Schon die

französischen Kritiker haben Corneille das Überwiegen der Reflexion in der Leidenschaft als Fehler vorgeworfen. Schlegel tritt nun hiefür mit voller Entschiedenheit ein. Er bezeichnet es als eine falsche Ansicht zu glauben, daß der Verstand nicht scharfsinnig sei, wenn das Gemüt sich in heftiger Erregung befinde; er sei nur blind gegen alles, was mit seinem augenblicklichen Gemütszustand nichts zu thun habe; dafür konzentriere er seine ganze Thätigkeit auf diese Gemütsbewegung und ihre Ursachen; immer und immer wieder von einer neuen Seite bemühe er sich diese Vorstellung zu wiederholen. Es gebe wohl Grade und Stadien der Leidenschaft, wo der Mensch sich nur noch in Ausrufen Luft zu machen vermöge, da nämlich, wo das Gemüt ganz betäubt ist, wie Ödipus, als er seine Vergangenheit erfährt; ein Satz, den später Mendelssohn in der Abhandlung über das Erhabene wiederholt; aber diese Ausrufungen müssen wieder durch Gedanken unterbrochen werden: denn sonst sei es der Affekt eines gemeinen Menschen, nicht eines Helden. Schlegel betont das reflektierende Element allzusehr; er ist sogar der Ansicht, daß es eben vorzugsweise der große Verstand, den der Held in seinen Reden zeigt, sei, was den Zuschauer für ihn einnehme. Von der speziellen Lage des Helden, wie von der Art seines Affektes hänge es ab, wie weit feine und geistreiche Sentenzen sich damit vertragen. In Affekten, wo der Wille und das Selbstgefühl etwas gedrückt sind — wie Ehrerbietung, Demut und dergl. — zeige sich der Verstand gleichsam gefangen, und dadurch arm an feinen und großen Gedanken; in zärtlicher oder trauriger Stimmung mache sich der Geist lieber angenehme oder betrübte Schilderungen, als logische Schlüsse; dagegen zeige er sich im Zorn und in der Verzweiflung überaus thätig und suche alle Umstände auf, die geeignet seien, seine Leidenschaft zu nähren. Diese Stelle, wie eine obige, erinnert unwillkürlich an Dubos, mit dem Schlegel sonst keine Bekanntschaft zeigt; jedenfalls kennt er dessen Theorie aus Breitinger, an den die ganze Erörterung über die Sprache der Leidenschaft anknüpft. Am freiesten, fährt er fort, entfalte der Verstand seinen Schwung im Affekt gesteigerten Selbstgefühls, wie hohen Mutes, glühenden Ehrgeizes, und so zeige er sich hier besonders reich an trefflichen Sentenzen und sinnreichen Antithesen. Eben deshalb seien die Helden des Corneille weit sinnreicher, als die des Racine, eben weil jener mehr Heldennaturen vorführe. Offenbar räumt Schlegel dem reflektierenden Elemente überhaupt und besonders in der Sprache der Leidenschaft eine zu große Stelle ein, und sein Urteil über Corneille stimmt weniger mit unsrer heutigen Auffassung, als mit dem Charakter seiner eigenen dramatischen Arbeiten, an denen ja schon Gottsched das

allzu Sinnreiche und Sentenziöse als Fehler, Mendelssohn später als Vorzug hervorgehoben hat.

Auch bei der Komödie spricht er sich eingehender nur über einen speziellen Punkt aus, über die Frage, ob Vers oder Prosa. — Aufgabe der Komödie ist es, sagt er, durch Darstellung komischer Personen und Situationen aus dem gewöhnlichen Leben Lachen zu erregen, zugleich aber auch den geselligen Ton bei einem ganzen Volke zu verfeineren und zu veredeln. — Sein mehr der idealisierenden französischen Art, als dem realistischen Stil der Engländer zugewandter Sinn zeigt sich hier in der Forderung des Metrums als eines wesentlichen Stücks der Komödie, so weit sie Anspruch erhebt, wirklich Dichtung zu sein. Die hierher gehörige Abhandlung, das Schreiben über die Komödie in Versen, seine früheste Arbeit (1740), ist veranlaßt durch den von uns besprochenen Aufsatz Straubes. Schlegel bemerkt gegen diesen mit Recht: Verlange man für die Komödie volle Naturwahrheit, so genüge es nicht bloß den Vers zu beseitigen; daß Dienstmädchen ebenso fein und richtig wie die Grammatik sprechen, sei doch ebenso unnatürlich, und ebenso der rasche, gedrängte, ungehemmte Verlauf der Handlung an einem einzigen Ort und in so kurzer Zeit. Aber auch positiv begründet er seine Forderung der metrischen Darstellung: Der Vers ist der eigentliche Stoff, in welchem der Dichter nachahmt, und der Komödie das Metrum nehmen, heißt ihr ein wesentliches Stück, den harmonischen Klang der Sprache nehmen. Nur durch den Vers unterscheidet sich die Komödie von einem wirklichen Gespräche; im übrigen ahmt sie die Handlung des wirklichen Lebens in allen Stücken, in Sitten, Worten, Kleidung, Geberden, Stimme u. s. w. nach. Die Komödie in Versen vereinigt so mit dem Vorzug der größten Naturwahrheit noch eine weitere Schönheit, die Harmonie der Sprache; nun ist aber eine Sache um so vollkommener, je mehr Vollkommenheiten sie vereinigt, die sich nicht stören: somit ist die Komödie in Versen vollkommener, als die in Prosa. Kann so der Komödie in Versen ihre Berechtigung nicht bestritten werden, so ist die Frage für uns heutzutage gar nicht mehr res integra: Die Griechen und nach ihnen die Römer, die Begründer der Komödie, haben sie in Versen verfaßt und bei ihrem feinen Schönheitssinn dürfen wir voraussetzen, daß sie dies nicht aus Eigensinn gethan, sondern weil sie eine größere Vollkommenheit und eine größere Quelle des Vergnügens darin erblickten. — Freilich genügt die bloße Forderung des Metrums für die Komödie noch nicht; es muß auch eine angemessene Versart dafür nachgewiesen werden. Daß der herkömmliche schleppende sechsfüßige Alexandriner mit der Cäsur in der Mitte dafür ungeeignet ist, erkennt auch Schlegel an; er schlägt statt

dessen nach dem Rat eines alten Freundes (Prof. Christ?) den ungereimten Alexandriner mit der Cäsur im dritten Fuße vor; doch zweifelt er selbst, ob das deutsche Ohr sich an reimlose Verse gewöhnen werde. Er meint mit Berufung auf Aristoteles, der für den Dialog den der Prosa am nächststehenden Jambus für das geeignetste Metrum erklärt, auch im Deutschen möchte wohl der gereimte Jambus sich für die Komödie glücklich verwerten lassen. — Doch ist er zuletzt von seiner früheren strengen Forderung des Metrums abgegangen; er erkannte, daß ein guter Vers für die Komödie sehr schwer zu bauen sei und zieht deshalb einen Dialog in guter Prosa einem solchen in schlechten Versen vor. Es mag auch damit zusammenhängen, daß er in der Komödie sich mehr und mehr dem englischen Geschmacke anschloß, während er in der Tragödie seine Vorliebe für die Franzosen beibehalten zu haben scheint.

Auch Schlegel verarbeitet noch vorwiegend fremde Anregungen wie die Schweizer, aber in selbständigerer und originalerer Weise. Er unterzieht zum erstenmal den Grundbegriff der damaligen Kunsttheorie, den der Nachahmung, einer eigenen Untersuchung und legt einen tieferen wissenschaftlichen Grund für das Verständnis des künstlerischen Verfahrens; er bricht in der Theorie des Dramas mit der falschen Forderung der Einheit von Zeit und Ort wie der Einfachheit der Handlung; er stellt den Satz auf, daß die Poesie eines Volkes als Ausdruck des nationalen Geistes zu fassen und zu beurteilen ist; von da aus bahnt er einen richtigen Einblick in die Verschiedenheit der antiken und modernen, und hier wieder der französischen und englischen Litteratur, zunächst des Dramas an; er erschließt zuerst das für unsre Litteratur so folgenreiche Verständnis Shakespeares. Vermutlich hätte er, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre, diese fruchtbaren Ansätze weiter entwickelt; er starb, erst 31 Jahre alt; auch bei Lessing fallen die reiferen Arbeiten nach diesem Lebensalter. Ein Lessing freilich wäre er nie geworden, dazu fehlte ihm die scharfe Dialektik, die gründliche philosophische Schulung, wie die umfassende Gelehrsamkeit. Aber durch die ruhigere, unbefangenere Art der Betrachtung, durch seine Einsicht in die nationale Bedingtheit der Kunst, und durch die so fruchtbare vergleichende Methode hätte er der Begründer einer wahrhaft historischen Betrachtungsweise der Kunst werden und so eine wesentliche Ergänzung zu der kritischen Thätigkeit Lessings bilden können. Jedenfalls ist er als Vorläufer zugleich Herders wie Lessings die bedeutendste Erscheinung auf dem Gebiet der ästhetischen Kritik und Theorie und sein früher Tod war ein wirkliches Unglück für die weitere Entwicklung der deutschen Litteratur.

Anmerkung.

Da mir die mit nur zu großem Aufwand von Scharfsinn und Gelehrsamkeit geschriebene Abhandlung von Antoniewicz über J. E. Schlegel in der Einleitung zu dessen ästhetischen Schriften erst lange nach dem Abschluß des bezüglichen Abschnitts meines Werkes zukam und ich zu der Änderung meines Textes nicht die geringste Veranlassung fand, in den Anmerkungen sich aber eine eingehende Auseinandersetzung nicht geben ließ, so beschränkte ich mich hier darauf, die Zitate nach der neuen Ausgabe anzugeben, um dann am Schlusse meine Stellung zu Ant. zusammenhängend darzulegen. Letzteres geschieht besonders auch deshalb, weil Herr Ant. die in der deutschen litterarischen Forschung immer mehr um sich greifende Richtung vertritt Beziehungen zu weit entfernten litterarischen Erscheinungen aufzusuchen, Entlehnung oder wenigstens Anregung in entlegenen Quellen zu suchen, wo entweder solche gar nicht anzunehmen sind oder in allernächster Nähe liegen. — Ich weiche von Ant. wesentlich in zwei Punkten ab: 1. in der Frage nach den von Schlegel besonders in seinen drei ersten Abhandlungen benützten Quellen; denn die für die zwei letzten giebt er selbst ziemlich vollständig an; 2. in der Auffassung und historischen Taxation der Hauptpunkte seiner Theorie.

Ant. findet, daß Schlegel schon in seinen frühesten Abhandlungen 1739 bis 1742, die seine Theorie der Nachahmung enthalten, eine solche Geistesreife bekunde, wie weder Lessing-Mendelssohn noch Herder-Schiller in so frühen Jahren, so daß entweder an ihm ein phänomenales kritisches Genie verloren gegangen, oder daß diese Arbeiten nicht in dem Maße original seien, wie allgemein (?) geglaubt werde. Ant. hat die in dem Gottschedschen Kreise bis 1740 zitierten Schriften, ferner die Poetik von Vossius, und Heinsius über die Tragödie nach den mutmaßlichen Quellen durchforscht, aber hier nur unbedeutende Ausbeute gefunden. In den eben erschienenen großen Werken der Zürcher, die in Leipzig in den Kreisen, in denen Schlegel verkehrte, das größte Aufsehen erregt hatten, hat er leider nicht gesucht, und doch knüpft Schlegel in seiner Nachahmungstheorie direkt an Breitinger an. Ant. glaubt die wirkliche Quelle Schlegels in der Geschichte und den Denkschriften der französischen Akademie, besonders in den Abhandlungen von Fraguier und Vatry, wie in dem damals viel gelesenen auch von Breitinger mehrfach zitierten Lamotte gefunden zu haben. — Wir gehen aus von dem Satze, daß bei der Quellenableitung die dem Verfasser bekannteste und nächstliegendste und erst im Notfall die entferntere Litteratur beizuziehen ist und noch mehr, daß wir da nachzusuchen haben, wo der Zusammenhang der historischen Entwicklung uns hinweist. Nun fallen die betreffenden Arbeiten in die ersten Studienjahre Schlegels. Dieser betrieb dem Versprechen, das er seinem Vater gegeben hatte, getreu die erste Zeit fast ausschließlich sein Fachstudium, das Jus, daneben beschäftigte er sich eifrig mit der Lektüre und Übersetzung der alten Klassiker, auch mit der französischen Tragödie, besonders Racine. Von theoretischen Werken hatte er schon auf der Schule Gottscheds Kritische Dichtkunst wenigstens das Kapitel über die Tragödie als Leitfaden für seine eigenen dramatischen Versuche gelesen. In Leipzig studierte er eifrig die eben erschienenen Werke der Schweizer. Von Franzosen kennt er den schon von König angeführten damals weit verbreiteten Rollin, den Abschnitt über die Tragödie in Fenelons lettre à l'Académie, der schon der ersten Ausgabe von Gottscheds Cato vorgedruckt war, Hedelin, den der Gottschedianer Steinwehr kurz vorher übersetzt hatte und wohl auch die damals so viel gelesenen Hauptvertreter der Modernen Fontenelle und

Lamotte. Dazu kommt, daß die wichtigsten Partien der französischen Theorie durch Gottsched und König und mehr noch durch die Schweizer in Deutschland allgemein bekannt geworden waren, daß demnach eine Entlehnung aus den ersten Quellen bei einem so jungen Schriftsteller nicht ohne weiteres angenommen zu werden braucht. Ist es nun an sich wahrscheinlich, daß der junge fleißige Jurist, der daneben seine Alten eifrig las und dichtete, auch noch Zeit und Anlaß gefunden habe die fernliegenden vielbändigen Werke der französischen Akademie zu studieren? Um eine solche Annahme zu begründen, müßten die in Frage kommenden Stellen durch auffallende Übereinstimmung auch in der wörtlichen Formulierung sich als Entlehnung aus jenen Quellen dokumentieren. Wie steht es nun hiemit? Schlegel sagt, der Bildhauer wähle als Materie der Nachahmung einen Stein oder ein Stück Holz, während die Musik und die Poesie die Natur durch harmonische Töne jede in ihrer Art nachahme. Dies ist aber ein damals allbekannter Gemeinplatz, für den ein spezieller Quellennachweis gar nicht erforderlich ist. Ant. sucht und findet einen solchen in einer ähnlich lautenden Stelle bei Fraguier. Aber wozu in die Ferne schweifen, wenn das Gute so nahe liegt? Gottsched sagt (Krit. Dichtk. p. 78, erste Auflage), der Dichter unterscheide sich von einem Maler, der mit Farben, und einem Bildhauer, der in Stein und Holz seine Nachahmung verrichte, und p. 82: der Maler ahme die Natur durch Pinsel und Farben nach, der Musikus durch den Takt und die Harmonie, der Poet aber durch eine taktmäßig abgemessene oder sonst wohl eingerichtete Rede. Dies also ist Schlegels Quelle, wenn je eine solche gesucht werden muß. Wenn Schlegel an einer anderen Stelle statt harmonischer Töne Vers sagt, so ist das ja eben Gottscheds taktmäßig abgemessene Rede, und der Ausdruck war noch außerdem durch das Thema der Abhandlung, die Verteidigung der Komödie in Versen, gefordert. — Schlegel widerlegt ferner die Behauptung Straubes, daß die Komödie, um naturwahr zu sein, notwendig in Prosa geschrieben sein müsse, mit der Folgerung, dann müßte auch der Bildhauer seine Statue bemalen, oder ein Tier, das er abbilde, mit Fellen überziehen, damit es Haare bekomme. Ant. führt als Quelle eine Stelle aus Vatry an, wo es heißt, der Bildhauer müßte, wenn er naturgetreu kopieren wollte, seine Statue bemalen, weil der bloße Stein die Farbe der Haut, der Haare und der Kleidung nicht genau ausdrücke. Aber dies ist doch etwas anderes, als Schlegel sagt; sodann war der Satz Schlegels eine ihm ganz nahe liegende Folgerung, das Beispiel von der bemalten Statue ein Gemeinplatz und die Bekleidung mit Tierfellen Schlegels Eigentum. Letzterer nimmt vielfach auf andere Künste, Gartenbau, Architektur, Musik, Skulptur und ganz besonders Malerei Bezug, aber nur in einer Weise, wie diese Künste jedem gebildeten Laien zugänglich waren. Für die eingehende Berücksichtigung gerade der zeichnenden Künste weiß Ant. nichts aus seinen neu entdeckten Quellen anzuführen. — Auch den Kern der Schlegelschen Kunsttheorie, den Satz, daß der Künstler nicht das ganze Vorbild in der Natur, sondern nur einige Teile desselben nachzubilden habe, will Ant. auf die Schriften der Akademie zurückführen. Er sagt zuerst ganz allgemein, Schlegel habe unter den zahlreichen ästhetischen Theorien, mit denen die Akademie aufwarten konnte, seiner eigenen poetischen Anlage zum Drama gemäß die Nachahmungstheorie als die hiefür geeignetste ausgewählt. Aber diese Theorie war ja die seit der Renaissance allgemein herrschende, nur für die Lyrik hatte man, zuerst Scaliger, da und dort Anstoß daran genommen. Die Kunsttheorie Gottscheds und der Schweizer war eben Nachahmungstheorie. Wozu also in die Ferne schweifen? Ant. hätte nachweisen müssen, daß die eigentümliche Formulierung Schlegels, daß das Abbild dem

Urbild eben so sehr unähnlich als ähnlich sein müsse, und noch mehr der Schlegel ganz eigentümliche Satz, daß der Stoff des Urbildes von der Nachahmung ausgeschlossen sei, sich in seinen französischen Quellen finde. Er beruft sich aber für seine Behauptung nur auf den Satz von Fraguier, die Schönheit der Schäferpoesie entstehe aus der Vereinigung verschiedener der Wirklichkeit entnommener Stücke, ähnlich wie die schönen Antiken kopiert seien nach verschiedenen schönen Teilen verschiedener Körper, die der Künstler in seinem Kunstwerk vereinigt habe. Dem Franzosen schwebt hier offenbar die Anekdote vor, wie Zeuxis sein Venusbild für die Krotoniaten verfertigt habe. Aber eben diese Lehre mit eben diesem Beispiel hatte schon Scaliger aufgestellt und beides war außerhalb Deutschland zum Gemeinplatz geworden. In Deutschland selbst hatte eben erst Breitinger Lehre und Beispiel wieder eingeführt und für die Lehre die der Wolffischen Philosophie entnommene Formel der abstractio imaginationis aufgestellt. Wozu also in die Ferne schweifen, da auch hier das Richtige so nahe liegt? — Nicht besser steht es mit dem Nachweis, daß die Lehre Schlegels, das Vergnügen sei die einzige oder wenigstens eigentliche Absicht der Poesie, von den Franzosen, diesmal von Lamotte entlehnt sei. Die Frage nach den Absichten der Poesie, nach dem Verhältnis von Vergnügen und Unterrichten war eine der am lebhaftesten erörterten. Wir verweisen auf unsere Darstellung dieser Lehre bei den Schweizern und bei Schlegel selbst. Der Satz des letzteren, daß das Vergnügen auf der Wahrnehmung der Ähnlichkeit von Urbild und Abbild beruhe, war ja von Anfang an ein Fundamentalsatz der Schweizer, und die weitere Ansicht, daß hiezu das Vergnügen aus der Erwägung des Genies des Künstlers noch hinzukomme, ist Bodmers Eigentum. Also auch hier ist die Annahme einer Entlehnung von den Franzosen durchaus überflüssig. — Eines der schlagendsten Beispiele für das gewaltsame Verfahren des Herrn Ant. ist der versuchte Nachweis, daß die Lehre Schlegels, der tragische Dichter müsse sich bei der Darstellung antiker Helden nicht nach der Geschichte und der alten Sage richten, sondern à la française nach der Vorstellung, die wir uns heute von ihnen und den Großen der Welt machen, aus Fraguiers Réflexions sur les dieux d'Homère stamme. Letzterer behauptet hier, Homer habe seine Götter nach dem herrschenden Volksglauben seiner Zeit geschildert. Nun, dies war das allgemein bekannte Schlagwort der Verteidiger Homers in dem Kampf gegen die Modernen, am besten ausgeführt von Fenelon in der lettre à l'Académie, der weitaus geistvollsten Schrift der ganzen ästhetischen Litteratur Frankreichs. Aber wozu denn der gewaltsame Sprung von den Göttern Homers zu der Französisierung der antiken tragischen Helden? Die Schlegelsche Lehre ist nur die höchst unglückliche Modernisierung des Horazischen famam sequere, das Breitinger zu dem Satz verallgemeinert hatte, daß der Dichter überhaupt sich nicht an das bessere Wissen der Gelehrten, sondern an den „allgemein angenommenen Wahn" zu halten habe. — Wir verzichten darauf weitere Beispiele anzuführen. Das Ergebnis unserer Untersuchung ist, daß Schlegels Nachahmungstheorie nichts als die Breitingerische Lehre von der abstractio imaginationis in der Form der Wolffischen Terminologie und Methode ist. Letztere hatten aber auch schon die Schweizer in der Dedikation an Wolff verlangt, und damals wie später freilich mit wenig Glück versucht. Indes auch hier ist eine Entlehnung durchaus nicht anzunehmen. Es ist ja nichts natürlicher und gewöhnlicher, als daß ein junger Student, der eben in die Geheimnisse eines Systemes eingeweiht wird, alsbald mit den Formeln derselben prunkt.

Mit unsrem Nachweis der wirklichen Quelle ist zugleich auch schon die Frage nach der Priorität und dem geschichtlichen Werte der wichtigeren Punkte der

Schlegelschen Theorie entschieden. Ant. bestimmt die Bedeutung Schlegels zunächst dahin, daß er der erste deutsche Ästhetiker des 18. Jahrhunderts gewesen sei, der das aprioristische Element der Theorie mit empirischer Forschung zu verschmelzen verstanden habe. Es kann dies jedenfalls nur für die drei ersten Arbeiten, die seine Nachahmungstheorie enthalten, gemeint sein. Faktisch aber besteht das aprioristische Element hier einzig in der Verwendung der Wolffischen Kategorien der Gleichheit, Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, und in der Anwendung der mathematischen Formel der Proportion. Da steckt denn doch in der Ableitung der ästhetischen Lust aus dem innern Bedürfnis der Seele bewegt und erregt zu sein, die Breitinger nach Dubos versucht, weit mehr Philosophie. — Des näheren setzt Ant. die geschichtliche Bedeutung Schlegels darein, daß er vor den Schweizern wie vor Gottsched den Hang zum Idealisieren voraus habe. Bei diesen beiden handle es sich um den Stoff, um das Was? der Nachahmung, bei ihm dagegen um die Form, um das Wie? derselben. Indes auch Schlegel verlangt, daß der Künstler einen durch Inhalt oder Schönheit der Form hervorragenden Stoff wähle; ein prächtiger Palast sei ein besserer Gegenstand der Nachahmung, als ein viereckiger Tisch. Sodann handelt doch besonders Breitinger sehr eingehend von dem Wie? der Nachahmung und Schlegel giebt nur in abstrakter Formulierung dessen Lehre wieder. Wenn Ant. sagt, die Schweizer verlangen völlige Gleichheit des Abbilds mit dem Urbild, und ebenso völlig gleiche Wirkung des Kunstwerks mit der Wirklichkeit, so ist das höchstens die halbe Wahrheit. Nur für ihre früheste Zeit ist dies richtig. Allerdings wiederholen sie auch noch in den Werken der Reifezeit jene alte Ansicht, aber daneben führt ja Breitinger im Anschluß an Muratori und Richardson aus, daß das künstlerische Verfahren in der Auswahl, der Steigerung und Verbindung der charakteristischen und der poetisch wirksamen Züge zu einem idealen Kunstgebilde bestehe. Die geschichtliche Bedeutung Schlegels liegt darin, daß er gegenüber dem unsicheren Schwanken Breitingers zwischen zwei unvereinbaren Auffassungen die Naturkopierung resolut über Bord wirft und einzig das idealisierende Verfahren als das wahrhaft künstlerische feststellt. Es ist das gewiß ein höchst bedeutender Fortschritt. — Ähnlich verhält es sich mit der Lehre von der Absicht der Poesie. Ant. meint, Schlegel setze sie nach dem Vorgang von Lamotte zum ersten mal in Deutschland einzig in das Vergnügen, und fasse eben damit zuerst, wenn auch nicht ausgesprochen, so doch implicite, die Kunst als Selbstzweck auf. Demgegenüber ist festzustellen, daß auch Schlegel das Unterrichten als Nebenzweck der Kunst festhält, wie umgekehrt Breitinger und noch entschiedener Bodmer das Vergnügen als den eigentlichen Endzweck der Poesie bezeichnet. Der Fortschritt beruht nur darin, daß Schlegel dies entschiedener betont. Daß aber die Kunst damit als Selbstzweck aufgefaßt sei, ist grundfalsch. Schlegel so gut wie Breitinger und später Mendelssohn, selbst Lessing ist in dem allgemein herrschenden Eudämonismus der Zeit befangen. Auch nach ihm beruht die Bedeutung der Poesie darin, daß sie zu der allgemeinen Glückseligkeit des Individuums beiträgt, somit Mittel zu einem höheren Zweck und nicht Selbstzweck ist.

J. A. Schlegel.

Gottsched hatte den Begriff der Kunst und Poesie als Nachahmung der Natur, so wie er ihn in der herrschenden Ansicht vorfand, aufgenommen und bei Gelegenheit eines Einwurfs von Bock, der ihm Inkonsequenz vorwarf, ausdrücklich auch die Erfindung der Fabel als Nachahmung bezeichnet. Näher hatte er sich auf das Wesen und das Verfahren dieser Nachahmung nicht eingelassen, sondern nur einige unverstandene Phrasen von Aristoteles wiederholt. Die Schweizer, die schon in den Diskursen einerseits eine vollständige und treue Naturnachahmung verlangen, daneben aber doch auch schon den Satz aufstellen, daß Dichter nicht die äußere Wirklichkeit, sondern deren Bild, wie es sich in ihrem Geiste spiegelt, wiedergeben müssen, und dann in den folgenden Schriften diesen Keim weiter entwickeln, hatten zuletzt in ihren letzten großen Werken das eigentliche künstlerische Verfahren als ein die charakteristischen und wirkungsvollsten Züge auswählendes und das Gesamtbild idealisierendes aufgefaßt, freilich ohne das Verhältnis beider Gesichtspunkte, der Naturnachahmung und der Idealisierung zu einander sicher zu fixieren. Gleichzeitig mit den Schweizern macht J. E. Schlegel in der grundlegenden Abhandlung über die Komödie in Versen 1740 den Versuch, den Unterschied der künstlerischen Nachbildung von der bloßen Kopierung dahin festzustellen, daß das Nachbild dem Vorbild in der Natur nicht bloß dem Stoff sondern auch der Art nach notwendigerweise eben so unähnlich als ähnlich sein müsse. Auch er verlangt, daß der Künstler auswählend und idealisierend verfahre. Aber auch er vermag mit dem Grundsatz der Naturnachahmung nicht prinzipiell zu brechen, noch der künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit ihre eigene selbständige Bedeutung abgesehen von ihrem Verhältnis zu einem Vorbild in der Natur zu wahren.

Unterdessen war 1747 die kleine Schrift von Batteux „Les beaux arts réduits à un même principe“ erschienen. Batteux faßt den Begriff der Naturnachahmung im Anschluß an einen zuerst von Fenelon in der Lettre à l'Académie gebrauchten Ausdruck als „Nachahmung der schönen Natur“, versteht aber hierunter genau das, was man seit Scaliger unter idealisierendem Verfahren verstanden hatte. Neu ist, daß er dies Prinzip als den höchsten Grundsatz für sämtliche Künste, nicht bloß für die Poesie, wirklich auch nachzuweisen sucht. Das kleine Werk erregte auch in Deutschland, wo das Interesse für kunsttheoretische Untersuchungen in der letzten Zeit sehr rege geworden war, Aufsehen, und wurde mehrfach übersetzt. Für uns hat nur die Übersetzung von J. A. Schlegel, des jüngeren Bruders und

Studiengenossen von J. E. Schlegel, Interesse. Die erste Auflage erschien 1751; da ihm Bedenken gegen einzelne Behauptungen von Batteux aufgestiegen waren, so begleitete er die Übersetzung mit Anmerkungen wie mit besonderen Abhandlungen. In der ersten Auflage sind es deren sieben: Von der Einteilung der Künste; Von den Zeiten, in welchen die schönen Künste entsprungen sind; Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie; Von der Einteilung der Poesie; Von der künstlichen Harmonie des Verses; Von dem Wunderbaren der Poesie, besonders der Epopöe; Von dem eigentlichen Gegenstand des Schäfergedichtes. In der zweiten Auflage 1759 arbeitete er sie um und fügte zwei weitere bei, wozu dann in einer dritten noch zwei kamen. Die letzte Auflage ist für uns wertlos, da Schlegel damals längst völlig überholt war. Auch die in der zweiten Auflage neu hinzu gekommenen beiden Abhandlungen über den Geschmack bieten keinerlei Fortschritt über die Arbeiten Königs und der Schweizer hinaus; sie stehen ihnen vielmehr, der ersteren an umfassender Kenntnis der einschlägigen Litteratur, der anderen an eindringendem Scharfsinn weit nach. Von den ursprünglichen Abhandlungen hat für uns einigen Wert die über die Schäferpoesie; auf sie werden wir bei ihrer Besprechung durch Mendelssohn kurz zurück kommen. Von wirklich geschichtlicher Bedeutung ist nur die über den höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie. Vorarbeiten hiezu hatte er an den Schriften der Schweizer und seines Bruders; sicher kannte er auch Baumgartens Ästhetik. Schlegel klagt in der Zueignung an Gellert, die er der zweiten Auflage vorgesetzt hat, über die in der französischen Sprache eingerissene Neologie, indem an die Stelle des früheren natürlichen Stils Zweideutigkeit, überfeine Subtilität und geziertes Wesen getreten sei, worunter die Deutlichkeit schwer leide. Auch Batteux sei hievon nicht frei. Aber wer von der Lektüre des Batteux zu der Übersetzung und den Abhandlungen Schlegels kommt, wird zu allererst durch den Gegensatz unklarer, konfuser, breitgewundener, mühsam sich hinschleppender Darstellung gegenüber der lichten Klarheit und Übersichtlichkeit des französischen Originals sehr unangenehm überrascht. Trotz dieses Mangels ist die Abhandlung von Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung der Auffassung vom Wesen der Kunst speziell der Poesie. Als Ergänzung zu ihr kommen noch hinzu mehrere größere Anmerkungen zum Text der Übersetzung, besonders zu dem Abschnitt über die Ode, und die schon genannte Zuschrift an Gellert. Mendelssohn meint in der Rezension der Abhandlungen Schlegels (Litt. Brief 82—87), Herr Schlegel sei ein feiner und einsichtsvoller Kunstkenner, aber das „Erklären“ scheine seine Stärke nicht zu sein. Ganz besonders findet er

diesen Mangel an begrifflichem Denken in seiner Definition der Poesie. Dieses Urteil Mendelssohns ist vollkommen zutreffend. Schlegel ist unfähig einen Begriff klar und bestimmt zu fassen und logisch zu entwickeln; es fehlt ihm, wie den Zürchern, an der Kenntnis und sicheren Handhabung der psychologischen und ästhetischen Grundbegriffe. Er hat dann und wann einen guten Gedanken, vermag ihn aber aus diesem Mangel nicht fruchtbar und konsequent durchzuführen.

Batteux hatte in seinem Werke ein gemeinsames Grundprinzip für alle Künste aufgesucht und dies, wie schon Aristoteles und die meisten alten und neuen Kunsttheoretiker nach ihm, in der Nachahmung der Wirklichkeit gefunden. Es war dies ein Fortschritt wenigstens in der Formulierung der Aufgabe. Denn in den bisherigen Erörterungen standen die sogenannten schönen Wissenschaften, Poesie und Beredsamkeit, ganz im Vordergrund und auf die anderen Künste wurde nur dann und wann nebenher ein Seitenblick geworfen; und doch mußte selbst für eine wissenschaftliche Erörterung auch nur des Wesens der Poesie und Beredsamkeit ein allgemeines Prinzip für die gesamte Kunst aufgestellt werden. Es war ein Mangel der Zürcher und auch noch Baumgartens, daß sie diese allgemeine Grundlegung vernachlässigten und noch mehr, daß sie die so fruchtbare Berücksichtigung der anderen Künste verabsäumten. Das gleiche gilt von Schlegel. Statt die Naturnachahmung als allgemeines Prinzip der Kunst anzugreifen, greift er es nur als solches für die Poesie an und beschränkt sich in seiner Erörterung ganz auf dies allein. Er hat, wie er in der Zuschrift an Gellert erzählt, gleich anfangs gegen das oberste Kunstprinzip von Batteux das Bedenken gehabt, daß es wohl für die anderen Künste aber nicht für die Poesie uneingeschränkte Geltung habe. Er gesteht zu, daß der Grundsatz der Naturnachahmung vor anderen derartigen Aufstellungen den Vorzug habe auf allgemeine Gültigkeit Anspruch machen zu können und die Verwandtschaft mit den anderen schönen Künsten aufzuzeigen, aber gerade für die Poesie erweise er sich als unzulänglich. Hier sei es überhaupt sehr schwierig einen allgemein gültigen Grundsatz aufzustellen; bei Musik, Bildhauerkunst, Malerei und Tanzkunst sei dies viel leichter, weil bei ihnen Natur und Kunst so deutlich unterschieden seien, daß beides sich nicht verwechseln lasse. Bei der Poesie dagegen fließen die Grenzen zwischen ihr und der Prosa so in einander über, daß das scharfsichtigste Auge sie nicht zu scheiden vermöge; sodann gebe es innerhalb der Poesie nicht nur Werke, die bloß Nachahmung und solche, die bloß Natur, wenn auch ausgebesserte — er meint idealisierte — Natur seien, sondern auch solche, die halb Natur, halb Nachahmung derselben seien. Lyrik und Lehrgedicht

lassen sich jedenfalls unter den Begriff der Nachahmung nicht unterbringen.

Batteux definiert die Kunst und somit auch die Poesie als „Nachahmung der schönen Natur", d. h. sie ist nicht Wiedergabe der rohen Natur, sondern eine Verschönerung derselben. In der Natur sind die einzelnen Züge der Schönheit und Vollkommenheit zerstreut, der Künstler wählt sie aus und vereinigt sie zu einem Gesamtbilde. Seine ganze Theorie bietet in diesem Punkte nichts Neues als den seltsamen Anspruch, für neu und original gelten zu wollen; wir können deshalb darüber hinweggehen. Nur die Untersuchung über die lyrische Poesie ist für uns von Wert, weil hier der Kernpunkt der ganzen Frage liegt. Die lyrische Poesie, sagt Batteux selbst, scheint sich auf den ersten Anblick nicht unter das Prinzip der Nachahmung bringen zu lassen. Man werde ihm die Gesänge der Propheten, die Psalmen Davids, die die älteste Poesie seien, ferner die Oden von Pindar und Horaz entgegenhalten, die jedenfalls Poesie und doch keine Nachahmung, sondern bloße Natur, d. h. lebhafter Ausdruck des Herzens, ganz Feuer, Gefühl, Trunkenheit seien. Er erwidert hierauf: In der Musik der Oper, in den Chören der antiken Tragödie sei doch auch alles Empfindung, aber doch nicht die Natur selbst, sondern nur nachgeahmte Empfindung; er meint damit, es sei nicht die persönliche Empfindung der darstellenden Personen. Möge der Stoff der Lyrik in diesen Dichtgattungen auch durchweg Empfindung sein, so sei doch auch sie nur Gegenstand der Nachahmung. So würden sich für Batteux zwei Gattungen der Lyrik ergeben, eine solche, wo der Dichter seine eigene persönliche Empfindung ausspricht, wie bei den Psalmen Davids, und eine solche, wo er die Empfindungen anderer Personen, in deren Lage er sich hineinversetzt, wiedergiebt. Indes dies ist eine völlig nebensächliche Unterscheidung und seine Definition paßt eben doch nur für die letzte Gattung. Er hätte vielmehr darauf hinweisen müssen, daß auch da, wo der Dichter seine eigene Empfindung im Liede giebt, er in dieser Empfindung doch nur den rohen Stoff hat, den er dann selbst im kleinsten und einfachsten Liede erst künstlerisch gestalten muß, gerade so wie er auch bei Stoffen aus der Geschichte und der Natur verfährt. Aber mit dieser Fassung wäre eben die Bezeichnung Nachahmung unverträglich gewesen, und um diese zu retten schlägt er den Ausweg ein, den widerstrebenden Teil der Lyrik möglichst zu beseitigen. Jene Lyrik, die nur Natur, d. h. nur eigene Empfindung des Dichters selbst ist, gehöre den Anfängen der Poesie an; wer aber werde danach das Wesen der Poesie bestimmen wollen? Das wäre gerade, wie wenn man ein Gemälde nach der schlecht umrissenen Zeichnung, oder einen monumentalen

Bau nach der rohen Hütte der Urzeit bemessen wollte. Zeigt hier Batteux ein völliges Verkennen des eigentümlichen Wesens der Poesie im Unterschied von den anderen Künsten, so ist ein anderer Einwand, den er gegen die wohlberechtigten Gründe der Gegenpartei vorbringt, vollends abgeschmackt. Diese machte nämlich besonders die Propheten und Psalmen für sich geltend. Batteux erwidert: hier sei es doch nicht der Mensch Moses oder die Propheten, die ihre persönlichen Empfindungen aussprechen, sondern der Geist Gottes, der ihnen diktiere; dieser habe es allerdings nicht nötig nachzuahmen, er schaffe schöpferisch frei. Unsere Dichter dagegen haben in ihrer vorgeblichen Trunkenheit keinen anderen Beistand als den ihres natürlichen Genies, einer künstlich erregten Phantasie, einer kommandierten Begeisterung. Sie mögen eine wirkliche Empfindung der Freude haben, davon lasse sich singen, aber nur eine oder zwei Strophen; solle das Gedicht eine größere Ausdehnung bekommen, so sei es Sache der Kunst, neue Empfindungen anzufügen, die sich an die erstere auf natürliche Weise anzuschließen haben. Möge die Natur den ersten Funken der Begeisterung legen, Sache der Kunst sei es, ihn zu nähren und zu unterhalten. Ist die Berufung auf den heiligen Geist abgeschmackt, so zeugt seine andere Behauptung, daß der Ausdruck der natürlichen Empfindung sich in ein oder zwei Strophen erschöpfe, daß ein weiterer Umfang Sache der Kunst sei, vollends von gänzlichem Mangel an Kunsteinsicht. Näher an das Richtige streift die weitere Bemerkung, daß wir die Gesänge der Propheten nicht deshalb schön finden, weil es deren persönliche Empfindungen seien, sondern solche, die wir in ähnlicher Lage ebenso gehabt hätten, daß es somit nicht die zufällige Wirklichkeit, oder wie er sagt, die Wahrheit, sondern das allgemein Menschliche, oder wie er sagt, das Wahrscheinliche sei, was uns an ihnen so gefalle. Er schließt: selbst wenn man nicht nachahme, müsse man doch sich so stellen, als ob man es thue und so der Wahrheit die Züge der Wahrscheinlichkeit leihen, er meint wohl, der individuellen Empfindung den Stempel des allgemein Menschlichen aufdrücken. Dies ist richtig gedacht und in der alten Schulterminologie auch richtig formuliert, aber mit der Bezeichnung Nachahmung völlig unverträglich. — Batteux fühlt selbst das Unzutreffende seiner Beweisführung, wenn er meint, man könnte immerhin die lyrische Poesie als eine Gattung für sich betrachten, die nicht unter jenes allgemeine Kunstprinzip falle; indes dies sei nicht einmal nötig; auch sie könne und müsse unter jenen allgemeinen Grundsatz gebracht werden. Von den anderen Dichtarten sei sie nur durch den Stoff unterschieden; während diese nämlich Handlungen darstellen, sei der Stoff der Lyrik die Welt der Empfindungen. Wie der epische

und dramatische Dichter die Handlung, die er wählen oder vorführen will, seinem Geiste zuerst deutlich vorstellen müsse, um dann alsbald zum Pinsel zu greifen, so müsse der lyrische Dichter sein Herz in Feuer setzen, um dann alsbald die Saiten zu rühren. Seien es eigene persönliche Empfindungen, die er singen wolle, so verhalte er sich ihnen gegenüber wie der dramatische Dichter zu einem historischen Stoffe. Die poetische Nachahmung beschränke sich in diesem Fall auf den Ausdruck der Empfindung. Batteux hat hiemit vollkommen recht, aber Nachahmung kann dies doch nicht genannt werden. Im anderen Fall, meint er, müsse der Dichter die Empfindung, die er darstellen wolle, erst künstlich in sich selbst erzeugen, ehe er zu singen anhebe. Wir sehen nach all dem, daß Batteux vergeblich sich abmüht, die Lyrik unter seinen Grundsatz der Naturnachahmung unterzubringen.

Batteux hat so Schlegel selbst die Achillesferse seiner Theorie gezeigt; sodann hatte ja schon Scaliger und andere gerade für die Lyrik die Richtigkeit der Nachahmungstheorie bezweifelt. Aber Schlegel ist doch der erste, wenigstens in Deutschland, der den Mut gehabt hat, diesen Grundsatz für einen Teil der Lyrik wie für das Lehrgedicht prinzipiell zu verwerfen und so die Naturnachahmung als höchstes und einziges Prinzip der Kunst zu beseitigen. Die Frage ist nur die, mit welcher Konsequenz er diesen Gedanken durchgeführt, welch anderes Prinzip er als oberstes und allgemeinstes aufgestellt, und endlich, wie er das Verhältnis dieses neuen Grundsatzes zu dem der Nachahmung bestimmt hat. Die Ausführung entspricht nun freilich dem kühnen Anlauf nur wenig. Es fehlt ihm ebenso an resoluter, durchgreifender Konsequenz, wie an reicher und reifer Kunsteinsicht, um auf dem neuen Grundsatze eine neue Theorie der Kunst oder auch nur der Poesie aufzuführen.

Der negative Teil seiner Aufgabe, die Bekämpfung der Naturnachahmung als höchsten Kunstprinzips, war bei der Lage der Sache leicht. Ein Grundsatz, der den Anspruch erhebt, der höchste und einzige zu sein, muß sich auf alle Teile der Kunst gleich leicht, natürlich und ungezwungen anwenden lassen. Nun ist aber, meint Schlegel, der Grundsatz der Naturnachahmung zwar für die anderen Künste und für einen großen Teil der Dichtkunst, für das Epos, Drama, Idylle und Fabel zutreffend; aber die Ode, „diese ursprünglichste und wesentlichste Gattung der Poesie", und das Lehrgedicht, „das fast von gleich großem Umfange wie die epische und dramatische Dichtung ist", läßt sich nicht unter diesen Grundsatz bringen. Batteux hat sich deshalb genötigt gesehen, das Lehrgedicht ganz aus der Poesie zu verweisen; aber Werke wie die Georgica Virgils, die Satiren des Horaz

und die Art poëtique von Boileau sind doch unleugbar Gedichte. Die lyrische Dichtkunst, die auch Batteux nicht zu beseitigen wagt, muß er auf höchst gewaltsame Weise unter jenen angeblichen höchsten Grundsatz unterbringen. Da somit, schließt Schlegel, zwei wichtige und umfassende Dichtarten sich aus dem Grundsatz der Naturnachahmung nicht erklären lassen, so kann eben dieser Grundsatz nicht der höchste und allgemeinste, weder für die Kunst überhaupt noch speziell für die Poesie sein. —

Findet er so jenen Grundsatz unzulänglich, somit unrichtig, so ist es seine Aufgabe einen richtigeren aufzusuchen. Dies unternimmt er dann auch, doch zunächst nur für die Poesie. Ganz richtig geht er davon aus, zuerst die Absicht oder Aufgabe der Poesie näher zu bestimmen. Er operiert hier mit Begriffen und Formeln, die er Batteux entnimmt, aber offenbar benützt er auch Baumgarten, obwohl er es leugnet und bei der ersten Auflage ihn noch nicht gekannt haben will. Er sucht zunächst die Poesie gegen die Wissenschaft wie gegen die Moral abzugrenzen. Aufgabe der Poesie, sagt er, ist es nicht, zu lehren und zu unterrichten, obwohl sie dies nebenher nicht ohne Erfolg thut, sondern dies ist Sache der Wissenschaft; die ihr eigentümlich zufallende Aufgabe ist vielmehr zu ergötzen. Deshalb hat sie ihr Absehen auf das Schöne gerichtet. Schön ist nur das Vollkommene und zur Vollkommenheit gehört zweierlei: Wahrheit und Ordnung. Letztere ist der wichtigere Teil und die Poesie wird deshalb auch weniger auf jene, als auf diese zu sehen haben. Um die strenge Wahrheit d. h. die Übereinstimmung mit Geschichte und Wirklichkeit unbesorgt, begnügt sie sich oft mit einer idealischen Wahrheit; für diese aber genügt es, daß sie in sich selbst von Widerspruch frei ist. Um so strenger muß sie sich dem Gesetz der Ordnung fügen. Diese ist eine zwiefache: Ordnung der Anmut und Ordnung des Nutzens. Erstere besteht in der wohlgefälligen Zusammenstimmung der Teile zum Ganzen; letztere dagegen ist das innere und wesentliche Verhältnis der Teile untereinander und mit dem Ganzen; die eine bezieht sich somit auf die äußere Form, die andere auf die innere Zweckmäßigkeit. Diese Unterscheidung, aber nicht die Benennung geht wohl auf Baumgarten, jedenfalls auf die Wolffische Philosophie zurück. Das Wichtigere für die schönen Künste ist die Ordnung der Anmut, also die Formschönheit. Je mehr Ordnung und je lebhafter wir sie an einem Gegenstand wahrnehmen, als desto vollkommener erscheint er uns, und ein Gegenstand, „wo sie in einem so reichen Maß vorhanden ist, daß sie gleich auf den ersten Blick ins Auge fällt und ohne unsere Untersuchungen abzuwarten unsern Wahrnehmungen sich von selbst darbietet, ja so zu

sagen aufdrängt, nennen wir schön". Die natürliche Wirkung des Schönen ist Wohlgefallen und Bewunderung.

Wendet das Schöne sich an den „Verstand", so das Gute an das Herz. So wenig es nun Sache der Poesie ist, den Verstand zu unterrichten, so wenig ist es ihr Amt, das Herz durch Vorschriften zu seiner Pflicht und durch Mitteilung von Erfahrungen zur Weltklugheit zu unterweisen; vielmehr sucht sie das Herz einzunehmen und in Bewegung zu setzen. Sie wählt daher solche Vorstellungen, die mit unsrer Existenz, mit unserem Wesen, mit unseren Vollkommenheiten und Schwachheiten, besonders aber mit unseren Neigungen und Empfindungen auf eine angenehme Weise übereinkommen. Dies nennen wir das Gute, denn unser Herz nimmt Anteil daran. Diesen ebenso falschen wie höchst konfus gefaßten Begriff des Guten hat er fast wörtlich Batteux entlehnt[1]. Er müht sich nun ab ihn auf eine ebenso umständliche wie konfuse Weise näher festzustellen. Er sagt uns zunächst nur, daß er das Wort weder im metaphysischen noch im moralischen, sondern im physischen Sinne nehme; das physisch Gute aber habe in der Poesie einen weit größeren Umfang, als in der Wirklichkeit. Aber in was dies hier oder dort besteht, sagt er uns so wenig als Batteux. Wir erfahren nur etwas über seine Beschaffenheit nach seiner Wirkung auf das Gemüt: es sind Dinge, die unser Herz interessieren, unsre Affekte erregen; und zwar sind es durchaus nicht bloß solche Dinge, die uns eine angenehme Empfindung erregen, es sind vielmehr weit mehr solche, die in der Natur unangenehm durch die Zauberkraft der Kunst in angenehme verwandelt werden. „Das Schlimmste in der Natur, das was uns empört und von sich zurückscheucht, Furcht, Schrecken, Angst, Traurigkeit, Abscheu, zieht uns in den schönen Künsten an sich und hat in ihnen eine vorzügliche Güte." Somit versteht er unter physisch Gutem alle die Vorstellungen, die unser Herz, sei es durch angenehme oder noch mehr durch unangenehme Empfindungen stark erregen. Hier haben wir einen Satz des schlecht verstandenen Dubos vor uns, den auch Batteux ohne rechtes Verständnis ausschreibt. — Eigentlicher Gegenstand der Poesie ist somit nach Batteux-Schlegel das Schöne und das Gute.

Er geht nun über zu der weiteren Frage, in welcher Weise die Poesie das Schöne und das Gute darzustellen habe, damit jenes unserem Verstande sichtbarer, dieses unserem Herzen fühlbarer werde. Die Darstellung des Schönen darf weder tiefsinnig noch deutlich sein; denn jenes ermüdet, dieses langweilt; vielmehr muß sie sinnlich

[1] Les beaux arts p. 90 der ersten Auflage.

sein; denn das Sinnliche vereinigt das Deutliche mit dem Tiefsinnigen und befriedigt dadurch zugleich die Neugierde und die Trägheit des Geistes. Wir haben hier einen Brocken aus der Wolffischen Philosophie, wohl aus Baumgarten, nämlich den Begriff der Deutlichkeit und des Tiefsinns und einen anderen aus Dubos, nämlich die natürliche Trägheit des Geistes, beide unverstanden durcheinander geworfen. Den Begriff des Sinnlichen hat er jedenfalls aus Baumgartens bekannter Definition eines Gedichts entlehnt. — Auch das Gute findet nur mittelst des Sinnlichen den Weg zu unserem Herzen, wie das Schöne zu unserem Verstande. Nicht das Lehrreiche, Bündige und Nachdrucksvolle ist es, was dem Guten den Weg zum Herzen bahnt. Dies wäre der Fall, wenn Herz und Verstand noch die ursprüngliche ungetrübte Harmonie untereinander bewahrten; aber seitdem diese Eintracht gestört ist, behauptet das Herz seine eigenen Rechte für sich oft auf Kosten des Verstandes, und selbst die triftigsten Beweggründe des letzteren machen oftmals keinerlei Eindruck auf das Herz. Diese Stelle klingt auffallend an den Grundgedanken in Schillers Gedicht „Der Genius" an, wo freilich die weitere Ausführung eine wesentlich andere ist. Auch das Leichte und Fließende ist nicht die rechte Form, die dem Guten Eingang in unser Herz verschafft; denn hiedurch wird das Lehrreiche eher entkräftet. Was dem Herzen wirklich Genüge thut ist vielmehr das Sinnliche, welches das Bündige und Lehrreiche mit dem Leichten und Fließenden vereinigt, ohne seinen Nachdruck zu schwächen, weil es zur Leichtigkeit noch Lebhaftigkeit hinzufügt. Wir glauben uns bei dieser Ausführung über die Form des Schönen und Guten mit ihrem schablonenhaften Parallelismus der Glieder ganz in Baumgartens Ästhetik versetzt.

Jedenfalls befinden wir uns bei der weiteren Ausführung auch materiell wieder auf dem Boden der Baumgartenschen Psychologie. „Es giebt zwei Arten des Sinnlichen", fährt er fort, „eines für die äußere Empfindung und für die Einbildungskraft, und ein anderes für die innerliche Empfindung." Die weitere Ausführung ist Schlegels Eigentum. Die erstere Art gehört dem Schönen eigentümlich an, die andere dem Guten; aus jener entspringt die Poesie der Malerei, aus dieser die der Empfindung. Diese beiden Dichtgattungen sind nicht etwa nur verschiedene Namen für dieselbe Sache, vielmehr sind sie wesentlich von einander verschieden; nicht etwa zwei verschiedene Künste, aber doch zwei verschiedene Gattungen derselben Kunst, jede mit eigenem Recht und eigenem Wert. Die Poesie der Malerei ist ein in ein äußerliches Sinnliche gekleidetes Schöne; sie redet ins Auge. Die Poesie der Empfindung ist ein durch ein innerliches Sinnliche

belebtes Gute; sie redet ins Herz. Jene macht das Unsichtbare und Geistige sichtbar; selbst die tiefsinnigsten und abstraktesten Gedanken hüllt sie in Leiber. Diese dagegen atmet den Gedanken Seele ein; sie teilt ihr Feuer und Leben dem mit, was des Lebens am unfähigsten zu sein schien; und unter ihren Händen löst sich alles, Vorschriften der Pflicht und Regeln der Klugheit, Tugend und Anstand in Empfindungen auf. Jener gehört das Epische, dieser vornehmlich das Dramatische zu. Doch stehen sie im traulichsten Bunde miteinander; sie sind zwei Schwestern, die sich gegenseitig hilfreich die Hände reichen. Die Poesie der Malerei gießt in ihre Schilderungen Empfindungen aus, damit sie das Herz sowohl als den Verstand anziehen; und die Poesie der Empfindung bedient sich öfters des Malerischen, um die Leidenschaften zu verstärken und ihre Sprache zu heben. Hiebei ist erstere mehr auf die Hilfe der anderen angewiesen; sie gefällt um so mehr, je mehr Empfindung sie ihren Zügen einmischen kann. Denn dem Menschen ist der Natur nach die Unthätigkeit des Herzens unerträglicher als die des Verstandes und er zieht deshalb die Poesie der Empfindung insgemein der der Malerei vor. Aus dieser freilich ebenfalls verworrenen Stelle scheint so viel hervorzugehen, daß Schlegel unter dem Guten das Pathetische, das Herzrührende, wie Breitinger sagt, versteht, wie unter dem Schönen die Schönheit der Form; es liegt eine Ahnung von dem, was wir heute unter Formschönheit einerseits und Ausdruck andererseits verstehen, zu Grunde; aber die Übertragung einer solch vagen Ausführung in die präzisen modernen Kunstausdrücke hat natürlich stets etwas Unzutreffendes an sich. Vermutlich schwebte ihm dabei die damals so viel zitierte Stelle von Horaz A. P. v. 99 ff. vor:

Non satis est pulcra esse poemata: dulcia sunto,
Et quocunque volent animum auditoris agunto.

Jedenfalls ist die Bezeichnung „das Gute“ für „das Rührende“ die denkbar unpassendste.

Ist es so das Sinnliche, was dem Schönen den Eingang zu unserem Verstand, dem Guten zu unserem Herzen öffnet, so wird die Poesie, um zu gefallen, den höchsten Grad desselben verwenden müssen und zwar nicht bloß in Gedanken und deren Ausdruck, sondern auch im Rhythmus; deshalb ist das Metrum für die Poesie erfunden worden; unerläßlich hiefür hält es indes Schlegel nicht. Aber nicht allein den höchsten Grad des Sinnlichen, sondern auch den des Angenehmen verlangt er für die Poesie. Dies widerspricht vollständig seiner obigen Behauptung, daß gerade das in der Wirklichkeit Unangenehmste in und durch die Kunst am angenehmsten wirke. Er will damit allerdings,

wie er sagt, nur dasjenige Sinnliche ausschließen, dessen widriger Eindruck durch die Kunst in keine angenehme Empfindung aufgelöst werden könne; hiezu rechnet er den Ekel und den höchsten Grad des Entsetzens. Er selbst gesteht, daß dies schon durch den Begriff des Guten wenigstens indirekt ausgeschlossen sei, und Mendelssohn bemerkt (Lit. Brief 87) ganz richtig, der Ekel falle an sich schon weg; denn er sei weder gut noch schön; und mit gleichem Rechte, der höchste Grad des Entsetzens sei in der Dichtkunst sehr wohl gestattet; denn es sei oftmals die Quelle des Erhabenen; nur von der theatralischen Darstellung auf der Bühne sei es ausgeschlossen. Dies war denn auch die Meinung J. E. Schlegels, dem der jüngere Bruder diese Bemerkung wie auch die über den Ekel entnimmt.

Schlegel faßt nun die bisherige Erörterung in der Definition der Poesie „als der sinnlichsten und angenehmsten Vorstellung des Schönen oder des Guten oder des Schönen und Guten zugleich durch die Sprache" zusammen und meint, diese Definition bezeichne das Wesen der Dichtkunst im Unterschied von den anderen Künsten mit vollständiger Sicherheit, und fasse ebenso sämtliche Gattungen derselben in sich. In der zweiten Auflage meint er, man werde in seiner Definition sogleich Baumgarten erkennen, der ein Gedicht als eine vollkommen sinnliche Rede bezeichne; so übersetzt er wie anfangs allgemein üblich das Baumgartensche sensitiva oratio perfecta fälschlich. Der Unterschied zwischen beiden bestehe nur darin, daß die seinige das weiter ausführe, was jener kurz fasse; und dies werde in der Kritik zur leichteren Entwicklung der Regeln nicht ohne Nutzen sein. Mendelssohn bemerkt in der oben genannten Rezension gegen die Schlegelsche Definition, daß das Wort „das Gute" in einem Sinn, der sonst nicht üblich sei, genommen werde; die Bezeichnung „des Schönen" sei nach seiner eigenen Erklärung unrichtig; denn nicht das, was an sich schön sei, sondern das, was es durch die poetische Darstellung werde, sei Gegenstand der Poesie. Seine Definition unterscheide sich von der Baumgartenschen durch ihre Unklarheit und mißverständliche Breite und ebenso dadurch, daß sie auch das Objekt der Poesie zu bestimmen suche, was Baumgarten mit Recht dem Genie des Dichters überlasse. Zudem bewege er sich dabei in einem Zirkel. Er wolle den Gegenstand der Poesie bestimmen, d. h. er wolle zeigen, was in der Poesie gefalle und bezeichne als solches das Gute; dieses selbst aber beschreibe er als das, was durch die Kunst gefallen könne d. h. was geschickt sei ein Gegenstand der Poesie zu sein.

Wir haben oben das Verdienst von Batteux darein gesetzt, daß er mit der Forderung ein oberstes und allgemein gültiges Prinzip für

die gesamte Kunst nicht bloß für die Poesie aufzustellen wirklich Ernst gemacht hat und haben es als einen Rückschritt Schlegels bezeichnet, daß er sich wieder auf die Poesie beschränkt. Indes im Verlauf der Untersuchung nimmt er doch einen Anlauf, seine gewonnene Definition der Poesie auch auf die anderen Künste auszudehnen. Es läßt sich, sagt er, diese Erklärung auch auf die anderen schönen Künste anwenden. Man setze in derselben statt der Sprache die Töne, die Geberden, die Züge und Farben, die Körper, so bekomme man eine richtige Definition der Musik, der Tanzkunst, der Malerei und Bildhauerkunst. Demnach besteht der gemeinsame Charakter der Künste darin, daß sie sinnliche Darstellung des Schönen und des Guten sind; ihr Unterschied liegt nur in der Verschiedenheit des Stoffs und der Darstellungsmittel. Sie stellen und zwar ganz besonders die Poesie teils die Schönheit der Form teils des Ausdrucks dar; sie wenden sich teils an die Phantasie — Verstand, wie er sagt — teils an das Herz. In der Sache haben wir nichts Neues und die Formulierung ist, wie Mendelssohn richtig bemerkt, höchst ungeschickt.

Schlegel hat zuerst wenigstens in Deutschland die Naturnachahmung als höchstes und allgemeinstes Kunstprinzip verworfen und dafür ein neues, das das erstere völlig entbehrlich macht, aufgestellt und auch die richtigen Momente, die sinnliche Erscheinung, nach Schönheit der Form wie nach Ausdruck, richtig herausgefunden, wenn auch ungeschickt formuliert. Aber er hat nicht den Mut gehabt, jenes alte Prinzip ganz über Bord zu werfen. Er erkennt es das eine mal als für die übrigen Künste und selbst für den größten Teil der Poesie zutreffend an; das andre mal bezeichnet er es richtig als ein untergeordnetes, sekundäres und noch genauer als das leichteste, sicherste und fruchtbarste Mittel, jenes höhere Prinzip, daß die Kunst und Poesie sinnlicher Ausdruck des Schönen und Guten sei, zu verwirklichen. Er sieht also hier selbst ein, daß es notwendig ist, das Verhältnis dieser beiden Grundsätze, des alten Nachahmungsprinzips und seines eigenen neuen, genauer zu bestimmen und war dabei auf ganz richtiger Fährte. Aber er hat es leider unterlassen, seinen richtigen Grundgedanken konsequent weiter auszuführen; und mit Recht wirft ihm Mendelssohn Halbheit und Inkonsequenz vor. Aber Mendelssohn selbst, der doch auf den Schultern Schlegels steht und noch dazu von Lessing und Dubos eines besseren belehrt worden war, war doch nicht im stande, den entscheidenden Schritt zu thun und mit dem veralteten Prinzip der Nachahmung resolut zu brechen, sondern bleibt gerade wie Schlegel auf halbem Wege stehen; ja er geht nicht einmal so weit wie dieser, die Nachahmung zu einem bloßen Mittel des höheren Prinzips herabzusetzen.

Chr. F. Gellert.

Wie die beiden Schlegel bezeichnet auch der von Gottsched ausgegangene Gellert als Dichter wie als Theoretiker einen Fortschritt über die pedantische Schulpoesie und Schultheorie Gottscheds hinaus. Für uns kommt nur seine Rede De comœdia commovente[1] (1751) in Betracht; seine ältere Abhandlung über die Fabel ist zu unbedeutend. Der geistige Grundzug des 18. Jahrhunderts, der eudämonistische Subjektivismus, tritt im Verlauf desselben immer stärker hervor und äußert sich besonders auch in dem eindringenden demokratischen und kosmopolitischen Geiste, wie in der süßlichen Empfindsamkeit und der rührseligen Tugendschwärmerei. Frühzeitig spricht sich dieser neue Geist auch in der Poesie besonders im Drama aus. Der demokratische Zug der Zeit zeigt sich in der Opposition gegen die traditionelle Heldentragödie, an deren ausschließlicher Berechtigung selbst Corneille Zweifel aufgestiegen waren. Es wird die Forderung erhoben, daß der Stoff aus der eigenen Zeit und dem eigenen Volk und zwar aus den mittleren Gesellschaftsklassen genommen werde. Quid mihi Hecuba? urteilt mit dem grundgescheiten Kaiser Tiber die neue Zeit über jene alten verbrauchten Heldenstoffe. In dem demokratischen England, wo die klassifizierende Tragödie nur eine unbedeutende Episode in der Geschichte des nationalen Dramas bildet, wird jetzt mit Vorliebe und großem Erfolge das bürgerliche Trauerspiel kultiviert, das nicht sowohl auf erschütternde Erregung durch die jähen Schicksale sagenberühmter Häuser als auf tiefe Rührung des Gemüts durch die gewohnten Unglücksfälle von unsresgleichen absah. In Deutschland wurde diese Gattung erst später durch Lessing eingeführt und als die spezifisch moderne auch theoretisch zu begründen gesucht.

Die tugendsame Rührseligkeit kommt zum Ausdruck in dem weinerlichen Lustspiel, der comédie larmoyante, die in Frankreich im Gegensatz gegen die reine Komödie Molieres aufkam. Nicht die Lachmuskeln sollten fürder gereizt werden, man wollte auch im Lustspiel zu süßen Thränen gerührt und zugleich moralisch erbaut werden. Die Personen mußten deshalb hier ebenso höher, wie in dem bürgerlichen Trauerspiel tiefer gegriffen werden. Es ist die bürgerliche Welt, der dritte Stand, der seinen Einzug auf die Bühne hält, und bürgerliches Trauerspiel wie weinerliches Lustspiel gehen vielfach so in einander über, daß die Grenzen zwischen Tragödie und Komödie verwischt werden. In

[1] Da mir die Schrift nicht zugänglich war, benützte ich die Lessingsche Übersetzung Hempel XI. 1, p. 213 f. Lessing liest übrigens pro comœdia.

Deutschland hatte zuerst Gellert nach dem Vorgang von La Chaussee das rührende Lustspiel eingeführt. Die neue Gattung entsprach ganz seiner eigenen Geistesart, die in der Jugend wenigstens unschuldig schalkhaften Humor mit moralisierendem Ernst verband. Seine Stücke waren, wie er von dem Los in der Lotterie selbst rühmt, mit großem Beifall aufgenommen worden, ein Beweis, daß er die herrschende Stimmung einer breiten Schicht des Volkes traf. Seine Akademische Antrittsrede De comœdia commovente ist so eine Rechtfertigung seiner eigenen dramatischen Neuerung. Da die neue Gattung aus Frankreich herübergekommen war, so ist es natürlich, daß die Abhandlung im ganzen nur die in der französischen Diskussion vorgebrachten Gründe und Gegengründe wiedergiebt. Daneben kennt und nennt er die Vorlesungen des Engländers Trapp, die Oratio de comœdia von Werenfels (eine Empfehlung der dramatischen Schulaufführungen) und eine Stelle aus der letzten großen ungedruckten Abhandlung J. E. Schlegels; außerdem noch Scaliger und die discours von Corneille.

Die Abhandlung sucht zu gleicher Zeit die Einwände der Gegner zu entkräften und die Berechtigung der neuen Gattung positiv aus der Natur des Lustspiels zu begründen. Die Gegner, sagt er, sind die Vertreter der alten Schultheorie, die sich auf die Aristotelische Definition der Komödie und die Autorität seines Kommentators Dacier stützt. Nach dieser ist Gegenstand der Komödie nur das eigentlich Lächerliche. Er bemerkt dagegen zunächst, daß mit dieser Theorie die antike Praxis jedenfalls nicht stimme, sofern viele Stücke von Terenz und auch die Gefangenen des Plautus neben den komischen auch ernste Personen und rührende Scenen enthalten. Aus diesem Widerspruch zwischen Theorie und Praxis dürfe man wohl schließen, daß die Aristotelische Definition nur angeben wolle, welche Art von Fehlern den eigentlichen Stoff der Komödie bilden. Als solchen bezeichnet er ein unschädliches Lächerliche, das keine öffentliche Ahndung verdiene. Faktisch gebe es nun eine doppelte Art des Lächerlichen, eine so zu sagen stammhafte, die in lautes Gelächter ausbreche und eine feinere, die nur ein stilles Lächeln errege, eine Lust, die im Innern des Herzens verborgen bleibe. Mit dieser letztern Gattung seien ernste Personen und rührende Scenen wohl verträglich. Zudem haben die Alten selbst schon eine zwiefache Art der Komödie aufgestellt, eine moralische und eine lächerliche; unter der ersteren verstehen sie eine treue Abschilderung des gemeinen Lebens überhaupt.

Die Gegner des rührenden Lustspiels, sagt er, fassen ihre Einwände in zwei Sätze zusammen: 1) sie verwische den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie; 2) sie enthalte einen Widerspruch

mit sich selbst. Gegen den ersten Satz bemerkt er, die rührende Komödie wolle weder die gleichen Leidenschaften wie die Tragödie erregen, noch in der gleichen Absicht, noch mit den gleichen Mitteln. Ihr Gegenstand seien nicht die erschütternden Geschicke der Großen der Welt, sie bezwecke so auch nicht jene heftige Erregung des Mitleidens wie die Tragödie, und verzichte demgemäß auch auf den pathetisch erhabenen Stil derselben. Sie schildere nur die kleinen Leiden, wie sie einfachen Personen des Bürgerstandes zustoßen und wolle auch nur eine gemäßigte Empfindung des Mitleidens erregen. Dieser Unterschied zeige sich am deutlichsten in der Art, wie beide die Liebe darstellen; die Liebe als solche könne nie der eigentliche und einzige Gegenstand der Tragödie sein; sie dürfe nur die Folie für die spezifisch tragischen Leidenschaften Herrschsucht, Ehrgeiz und dergl. abgeben; die zärtliche Liebe vollends sei von ihr gänzlich ausgeschlossen. Dagegen bilde diese im Kampfe mit den mannigfachen Hindernissen, die sich ihr im gewöhnlichen Leben entgegenstellen, den eigentlichsten Gegenstand des rührenden Lustspiels. Das gleiche gelte auch von den andern Tugenden des Privatlebens Freundschaft, Freigebigkeit, Dankbarkeit u. a. Gegen den zweiten Einwand beruft er sich zunächst auf die Erfahrung: viele Stücke des Terenz, noch mehr unter den Neueren von Destouches, Marivaux, La Chaussee, Voltaire, Gresset u. a. verbinden auf glückliche und ungezwungene Weise das Rührende mit dem Komischen.

Nach dieser Widerlegung der gegnerischen Einwände sucht er die Berechtigung der neuen Gattung aus der Natur des Lustspiels selbst zu erweisen. Er führt zunächst taktische Gründe ins Feld: herrsche das Lächerliche ohne Unterbrechung durch das ganze Stück, so schwäche sich seine Wirkung von selbst ab. Sodann werde die Verkehrtheit verkehrter Personen durch die Gegenüberstellung von edelmütigen und tugendhaften um so wirkungsvoller hervorgehoben. Soll aber, meint er, eine edle Gemütsart sich recht äußern, so muß sie im Konflikt mit den Widerwärtigkeiten des Lebens dargestellt werden. Es kommt somit nur darauf an, beide Momente auf kunstvolle, in der Fabel wie in den Charakteren begründete Weise zu verbinden. Allerdings muß auch die Einflechtung des Rührenden am rechten Ort, zur rechten Zeit und im rechten Maß stattfinden; insbesondere darf auf eine komische Scene nicht unmittelbar eine rührende folgen und im Rührenden selbst muß Maß gehalten werden; es hat seine Stelle auf dem Höhepunkt der Verwirklichung, noch mehr gegen den Schluß des Stücks. Da ist dann die Wirkung etwa die, wie wenn man bei einem Gastmahl den Gästen nach vielem leichten zuletzt noch ein Glas stärkeren Weines reicht, so daß sie vollvergnügt nach Hause gehen.

Damit ist aber nur die gemischte Gattung, die des Terenz und Destouches, wo das Komische den Grundstock bildet, das Ernste entweder nur Folie dazu ist, oder mehr selbständig nebenher geht, gerechtfertigt. Gegen sie ist, wie dies auch Lessing in seinem Resume bemerkt, nichts einzuwenden. Diese Gattung war es auch gar nicht, die man mit dem Spottnamen der comédie larmoyante belegte. Unter der letzteren verstand man die spezifisch moderne Gattung, wo das moralisch Rührende den Kern bildet und höchstens einige komische Nebenpersonen und -scenen dazukommen, das Lustspiel von La Chaussee und Gellert. Gegen sie eben richtete sich der Vorwurf, dessen Richtigkeit auch Lessing anerkannt, daß sie die Grenze zwischen Tragödie und Komödie verwische. Gellert gesteht, daß sie sich in dem Rahmen der seitherigen Komödie nicht unterbringen lasse; aber es frage sich, ob man diese Grenzen nicht so erweitern dürfe, daß auch für sie sich Raum finde. Er versucht dies im Anschluß an Trapp, der die Komödie als ein dramatisches Gedicht definiert, das eine Abschilderung des gemeinen Privatlebens enthält, die Tugend anpreist und verschiedene Laster und Ungereimtheiten auf eine scherzhafte und feine Weise durchzieht. Ebenso beruft er sich auf die Bemerkungen über die Einteilung des Dramas von J. E. Schlegel, die dessen Bruder in seiner Batteuxübersetzung veröffentlicht hatte. Schlegel lehrt, wie wir gesehen, daß jede Art von sittlicher Handlung Gegenstand dramatischer Bearbeitung sein könne und rechnet alle Gattungen des Dramas außer der Heldentragödie zur Komödie. Er findet die neue Gattung endlich auch durch den Zweck der Komödie, der in Ergötzen und Nützen bestehe, gerechtfertigt. Denn zum Ergötzen, lehrt er, wird nicht notwendig eine lächerliche Handlung erfordert; jede interessante Fabel vermag zu vergnügen. Warum sollte man also für die Komödie nicht auch einen ernsthaften aber angenehmen Inhalt wählen dürfen? An der Betrachtung einer vortrefflichen Gemütsart findet selbst der allernichtswürdigste Mensch Gefallen und auf der Bühne gefällt die Tugend noch mehr als im Leben. Wenn wir sehen, bis zu welchem Grad von Vortrefflichkeit die menschliche Natur sich erheben kann, so gefallen wir uns selbst in jenen erdichteten Personen, als ob es unsere eigenen Vortrefflichkeiten wären, was bei den heroischen Tugenden der Tragödie weniger der Fall ist, weil diese uns doch zu fern liegen. Sind so tugendhafte Personen für die Komödie schon des Ergötzens wegen zu empfehlen, so noch mehr des Nutzens wegen, den sie zu stiften vermögen. Wie die Darstellung schlechter Personen von dem Laster abschreckt, so feuert die Vorführung guter zur Tugend an. Stücke, die eine starke Empfindung der Menschlichkeit in uns erregen, die gar von Thränen, den Zeugen der Rührung

begleitet werden, sind so vollberechtigt; denn wer wird nicht wenigstens dann und wann diejenige Wollust, in welcher das Gemüt gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, die sich nur an der Oberfläche der Seele aufhält? Die Thränen, welche die Komödie auspreßt, sind dem sanften Regen gleich, der die Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht. — Soll man nun ein solches Lustspiel nur deswegen von der Bühne ausschließen, weil es mit der von den Alten überlieferten Definition nicht recht stimmt? In Dingen, die empfunden werden und deren Wert nach der Empfindung beurteilt wird, ist die Stimme der Natur von größerem Gewicht als die Stimme der Regel. Die Regeln sind nur eine Abstraktion aus Stücken, die Beifall gefunden haben. Warum sollen wir uns nicht des gleichen Rechts bedienen und aus einer neuen Gattung, die in Paris und sonst großen Beifall gefunden hat, eine neue Theorie des Lustspiels abstrahieren? Gewiß giebt es in ihr viele frostige und abgeschmackte Stücke, gerade wie unter der alten viele ungereimte, obwohl die Regeln darin sehr wohl beobachtet sind. Leider hat ihren Verfassern die Hauptregel, das Genie gefehlt.

Was Gellert in seiner Rede verteidigt, ist allerdings vor allem die Zwittergattung von Tragödie und Komödie und mit Recht erklärt sich Lessing in den Schlußbemerkungen gegen sie, wenn er auch artig genug ist, die Gellertschen Stücke mehr zu der gemischten Gattung zu rechnen. Und doch bezeichnen die Lustspiele wie die Theorie Gellerts einen wirklichen Fortschritt, sofern eine ausgeprägte Geistesrichtung der Zeit, die Empfindsamkeit, die bald bei dem Anblick der Natur, bald bei der Betrachtung des sittlich Schönen und Guten in Thränen zerfloß, darin zum Ausdruck kommt. Ebenso liegt ein entschiedener Fortschritt nicht bloß über Gottsched, sondern auch über die Zürcher ja über die beiden Schlegel hinaus in dem resoluten Bruch mit der Regel in Sachen der Empfindung und in der Betonung des Genies gegenüber der Routine. Die Sätze, daß in der Poesie die Stimme der Natur zu entscheiden habe, nicht die Stimme der Regel, ferner daß den regelmäßigen Stücken oft das Wichtigste, das Genie fehle, sind Worte, die das gerade Gegenteil von der Lehre Gottscheds enthalten, ja die wir erst in der Genieperiode wieder treffen, wie ja auch die von ihm noch vor Klopstock aufgebrachte Rührseligkeit einen wesentlichen Grundzug der letztern bildet.

Berichtigungen.

Seite 12	Zeile 20	lies	Schweizerischen statt Schweizer.
„ 18	„ 19	„	Holberg statt Hollberg.
„ 26	„ 14	„	isoliertes statt unselbständiges.
„ 36	„ 11	„	Ja der statt Jeder.
„ 45	„ 31	„	religion statt réligion.
„ 49	„ 2	„	Dacier statt Davier.
„ 58	„ 35	„	Bouhours statt Bonhours.
„ 59	„ 5	„	Hutcheson statt Hutcheron.
„ 62	„ 11	„	Brandl statt Brand.
„ 113	„ 12	ist „womöglich" vor „ein ganzes Volk" zu streichen.	
„ 114	„ 36	nach „entnommen" ist einzufügen: dessen Abhandlung wohl noch vor Dubos fällt.	
„ 119	„ 34	lies	Erregung statt Regung.
„ 122	„ 11	„	letzte statt letztere.
„ 170	„ 24	„	μανθάνειν statt μανθάνω.

2

Braitmeier, Friedrich

Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing

Bd.: 1

1888